

GENOLOGIA ZACHODNIOŚLAWIAŃSKA

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKANOVÁ

Emerytowana profesor Uniwersytetu T. G. Masaryka w Brnie

TOŻSAMOŚĆ W CZESKICH GATUNKACH LITERACKICH:
NARODOWA, TERYTORIALNA, KULTUROWA CZY HISTORYCZNA?

Zaproszona przed wieloma laty przez Stefanię Skwarczyńską i Jana Trzynałdowskiego (mych niezapomnianych profesorów uniwersyteckich) do współpracy z „Zagadnieniami Rodzajów Literackich” postanowiłam przyjrzeć się bliżej niektórym czeskim gatunkom literackim. Stałam się wówczas wziąć pod uwagę ważny artykuł Skwarczyńskiej *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*¹, w którym znakomita uczona wprowadzała rozróżnienie między przedmiotami genologicznymi, pojęciami genologicznymi oraz nazwami genologicznymi. Do przedmiotów genologicznych zaliczała rodzaje, gatunki i ich odmiany. Pojęcia genologiczne według badaczki odzwierciedlają poznawczo przedmioty genologiczne. Jest to wytwór myślowy sumujący czy syntetyzujący cechy wspólne przedmiotu genologicznego lub pewnej ich grupy. Z kolei nazwy są nosicielkami pojęć genologicznych; uznawała przy tym, że mogą powstawać i nazwy puste, sugerujące istnienie faktycznie nieegzystujących przedmiotów genologicznych, a powstałe często, jak stwierdzała, pod impresją ich kreatora. W dalszym ciągu swych wywodów wyjaśniała, iż najpierw istnieją przedmioty genologiczne o określonej strukturze, zawierające określone wyznaczniki gatunkowe (cechy dystynktywne, czynniki konstytutywne). Potem przyporządkowane im zostają nazwy. Zdarza się (i to bardzo często, zwłaszcza w epoce romantyzmu czy współcześnie), że utwór bywa budowany w oparciu o więcej niż jedną formę rodzajową – badamy wtedy stosunek ich struktur²; ten bywa rozmaity, zaznacza się tu bowiem, jak twierdziła badaczka, piętno indywidualne artysty. Skwarczyńska radzi więc, by zwracać uwagę nie na pojęcia, lecz na przedmioty genologiczne. W wyżej przywoływanych przeze mnie pracach stwierdzała również, że o ile w odniesieniu do rodzajów nie da się uchwycić momentu

¹ S. Skwarczyńska, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] eadem, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 167–181. Wcześniej drukowane: wersja francuska w „ZRL” 1966, t. VIII, z. 2; po polsku w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 145–164.

² Ten sposób badań profesor Skwarczyńska zademonstrowała w takich pracach, jak: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w:] Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin, Warszawa 1959 oraz *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego (Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta)*, [w:] eadem, *Wokół teatru i literatury*, op. cit., s. 252–274.

historycznego ich krystalizacji, o tyle struktury gatunków i odmian gatunkowych krystalizują się w pewnym konkretnym czasie, pod wpływem (impulsem) pewnych konkretnych warunków społeczno-historyczno-kulturowych, na podłożu zastanych struktur rodzajowych. Formy rodzajowe, dodawała, są formami naturalnymi, gatunkowe – historycznymi.

Kierując się tymi założeniami, starałam się odnaleźć w literaturze czeskiej określone, a właściwe jej gatunki. Powstawały one, jak się okazało, bądź w pierwszej połowie XIX wieku, w okresie tzw. czeskiego odrodzenia narodowego, bądź na przełomie XIX i XX wieku, w dobie kształtowania się nowoczesnej literatury czeskiej. Do postawionych przez profesor Skwarczyńską problemów z biegiem czasu dodano kolejny: jak się kształtuje zagadnienie tożsamości w gatunkach? Czy jest ona terytorialna, narodowa, kulturalna, czy po prostu historyczna? A może kształtują się one pod wpływem wszystkich tych elementów? Poniżej prezentuję kilka tego typu czeskich gatunków odznaczających się w literaturze czeskiej dużą frekwencją. Może choć zarys odpowiedzi na powyższe pytania znalazł się w tej prezentacji...

Już samo uformowanie się owych gatunków mówi nam o usilnych i wielkich zmaganiach („czeskich strategiach pisarskich wobec odbiorców”, jak zjawisko owo nazwał Pavol Winczer³) najpierw dziewiętnastowiecznych twórców określanych w Czechach mianem „budzicieli”, potem pisarzy z przełomu wieków XIX i XX, by stworzyć literaturę dostępną ówczesnemu stanowi umysłów zakładanych odbiorców, a jednocześnie zakotwiczoną w kulturze czeskiej, i ze względu na tego adresata początkowo dość łatwą w odbiorze. Ogrom prac, przed jakim stanęli owi twórcy, dostrzegł profesor pierwszej polskiej zagranicznej polonistyki instytucjonalnej, Marian Szykowski, pisząc na początku swego trzytomowego dzieła *Polská účast v českém národním obrození* (1935), iż czeskim „budzicielom” udało się:

[...] jedyny w swoim rodzaju cud w historii: obudzili naród z letargu, a uczynili to za pomocą nauki, która w tym wypadku działała „ku pokrzepieniu serc” – i zwyciężyła, choć musiała nawiązywać stargane więzy z przeszłością, choć musiała wytworzyć słownik, ustalić ortografię, wprowadzić alfabet łaciński na miejsce szwabachy, zrekonstruować budowę gramatyczną, prawidła prozodii i metrum [przekład mój – K.K.-P.]⁴.

Czerpiąc z natchnień doby renesansu i reformacji, później wielokrotnie z „niskiego” obiegu literackiego, początkowo ludowego, a następnie sięgając nierzadko po formy prasowe, literaturę trywialną nawet, kontaminując je wreszcie w XX wieku z poetyką nowych, modnych kierunków literackich (dadaizm, surrealizm), tworzone znaną dziś w Europie współczesną literaturę czeską, literaturę *čtĕnou* (czytaną) według określenia Karela Čapka, a nie tylko *ctĕnou* (obdarzaną szacunkiem), literaturę dostępną dla czytelnika i niewyrobionego, i wyrobionego, odbieraną z satysfakcją przez różne zbiorowości interpretacyjne, korzystające z różnych obiegu literackich.

Czeskie gatunki literackie to gatunki (w wyliczeniu alfabetycznym): *báchorka dramatická, deklamovánka, hospodská historka, medailón, obrana českého jazyka, ohlas, román-mythus, román s vlasteneckým tajemstvím, romanetto, sloupek, soudnička*. Wymienione gatunki opracowałam, a opisy opublikowałam najpierw w „Zagadnieniach Rodzajów lite-

³ P. Winczer, *Literatúra v hľadani čitateľa* (20 roky: Karel Čapek, Il'ja Erenburg), Bratislava 2013.

⁴ M. Szykowski, *Polská účast v českém národním obrození*, Praha 1935, s. 7.

rackich”, następnie niektóre znalazły się w *Przewodniku Encyklopedycznym. Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890–1990*, t. 2, pod redakcją Haliny Janaszek-Ivaničkovéj, (Katowice 1999), wszystkie – w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słownii Tynieckiej-Makowskiej (Kraków, Universitas 2006). Historie ich powstania oraz adresat określony narodowo, społecznie, historycznie i terytorialnie w skrócie odpowiadają, jak się wydaje, na postawione w tytule pytanie. Osobiście sędzę, że wszystkie cztery wymienione kategorie sprawcze znalazły w prezentowanych poniżej gatunkach swoje odbicie, stały się ich czynnikami konstytutywnymi, choć przejawiającymi się w różnym stopniu i nasileniu.

*

Deklamovánka⁵ – czeski okolicznościowy wiersz liryczno-epicki, często z akcentami satyrycznymi, przeznaczony do recytowania na zabawach narodowych i tzw. „balach słowiańskich” w I połowie XIX wieku. Wiersz niezbyt wysokiego lotu, za to zanurzony w wydarzeniach aktualnych, przeznaczony dla „średniego” obiegu literackiego. Jego temat czerpano z życia codziennego, komentowano w nim humorystycznie potraktowane „nowinki” (moda, palenie tytoniu, picie kawy), ale i nowe zjawiska w życiu społecznym (rosnące znaczenie pieniądza, zmiany w stylu życia rodzinnego, w wychowaniu dziewcząt). Dydaktyzm *deklamovánki* związany był najczęściej z problematyką patriotyczną, wprowadzaną przeważnie w postaci motywu towarzyszącego, choć mogła stać się ona i tematem głównym wiersza (zwłaszcza w tak zwanej *deklamovánce poważnej*). Celem *deklamovánki* było, obok zabawy, budzenie w Niemczech od lat społeczeństwie czeskim poczucia przynależności narodowej, najczęściej za pomocą sentymentalnych wizji idealizowanej czeskiej przeszłości, czeskiego krajobrazu czy charakteru narodowego (tu zazwyczaj przywoływano stereotyp narodu o gołęmbim sercu – *holubičí národ*). *Deklamovánka* zdobywała się również na potępienie obojętności narodowej, ukazując w satyrycznych obrazkach zgermanizowanych dandysów praskich (*hejskové*). Tworzona dla określonego środowiska społecznego (drobnomieszczaństwo, inteligencja wiejska, studenci) hołdującego określone-
mu i wdrażanemu od lat stylowi życia (biedermeier) *deklamovánka* parodiowała czasami i niezrozumiały w tych kręgach społecznych, „wysoki”, bajronistyczny romantyzm Karela Hynka Máchy, tworzony w znacznej mierze w oparciu o wzór polskiej, przedlistopadowej powieści poetyckiej (np. Malczewski *Maria*, Mickiewicz IV cz. *Dziadów*, Słowacki *Lam-bro*, *Arab* i in.)⁶.

Duże znaczenie dla kształtowania się gatunku miała sytuacja komunikacyjna, w jakiej *deklamovánka* była przekazywana odbiorcy. Rozpowszechnianie utworu poprzez recy-

⁵ **Bibliografia:** F. Strejček, *Deklamovánky a písně prvních českých besed*, Praha 1924; F. Vodička, *Cesty a cíle obrozenecké literatury*, Praha 1959; K. Sgallová, *Český deklamovační verš v obrozenecké literatuře*, Praha 1967; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1984.

⁶ Por. R. Jakobson, *Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego*. „Máj” Karla Hynka Máchy, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4; K. Kardyni-Pelikánová, „Máj” Karela Hynka Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej. (O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu), [pierwotnie w księdze pamiątkowej Józefa Magnuszewskiego:] *Studia o literaturze i folklorze Słowian*, red. T. Dąbek-Wigrowa, J. Rapacka, J. Wierzbicki, K. Wrocławski, Warszawa 1991, s. 89–101; [przedruk w:] K. Kardyni-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka, genologia, przekład*, Brno 2000, s. 100–110.

tację nakazywało tak go komponować i sięgać po takie środki wyrazu, by słuchacz, który przybywał na bal w wyraźnym celu zabawy, mógł z łatwością przyjąć komunikat, do którego – jak ma to miejsce w akcie czytania – nie mógł powracać. *Deklamovánka* przeważnie przybierała postać monologu prowadzonego w pierwszej osobie. Często był to monolog przedstawiciela jakiegoś zawodu lub warstwy społecznej, np. wieśniaka zmagającego się komicznie z przejawami nieznanego dotąd sobie życia miejskiego. Monologizacja gatunku pozwoliła z czasem na wprowadzenie pewnych elementów inscenizacyjnych (kostium, charakteryzacja). Jednocześnie przypominała o genetycznym związku tego typu wiersza z teatrem ludowym, w którym z reguły występował tzw. zapowiadacz (*provolavač*) komentujący oglądane zdarzenia i zapowiadający dalszy kierunek rozwoju akcji.

Recytator (identyfikowany w odbiorze z autorem oraz podmiotem lirycznym wiersza), zwracając się bezpośrednio do publiczności wypowiadał swój monolog językiem syntaktycznie prostym, obfitującym we frazeologię, słownictwo, a często również morfologię i fonetykę gwar ludowych. W porównaniu z innymi gatunkami literackimi, których język w owej dobie usiłowano kształtować, opierając się na dawnej biblijnej czeszczyźnie renesansowej, *deklamovánka* bliższa była językowo aktualnej rzeczywistości. Dzięki temu wpłynęła w pewnym stopniu na formowanie czeskiego języka potocznego (*obecná čeština*), który w owym czasie zaczął wypierać z konwersacji niemieczynę w środowiskach mieszczańskich, urzędniczych i inteligenckich.

Zwracanie pilnej uwagi na sytuację odbiorczą *deklamovánki* zmuszało jej autora do wypowiadania swych myśli jasno i zrozumiale. Unikać więc musiał wszelkich ozdobników czy tropów poetyckich, z których w *deklamovánce* pozostawały jedynie: hiperbola, pytania retoryczne i zwroty apelatywne, a więc głównie te środki wyrazu, które pozwalały nawiązać i podtrzymywać kontakt ze słuchaczami. *Deklamovánka* często symulowała improwizację, niby odgadując zachowanie publiczności i komentując przewidziane z góry reakcje. W gatunku tym występuje ścisła zbieżność między zdaniem a pojedynczym wersem, które się zazwyczaj pokrywają. Szczególnie przestrzega się regularnej stopowości wiersza (możliwość skandowania), nie przywiązuje się natomiast wagi do występującej w wersji liczby sylab. Panująca tu reguła jasnego wyrażania myśli powodowała unikanie podziału utworu na zwrotki; *deklamovánka* dzieli się na nieregularne części, będące myślowymi całościami.

Swymi początkami gatunek ów sięga pierwszego dziesięciolecia XIX wieku, kiedy to przeciwstawiając się panoszącej się kulturze niemieckiej, pierwsi „budziciele” świadomości narodowej zaczęli wprowadzać zwyczaj czytania czeskich wierszy na koncertach, akademiach muzycznych, w antraktach przedstawień teatrów amatorskich, a później także na balach i zabawach mieszczańskich i ludowych, gdzie *deklamovánka* zadomowiła się, nabierając wyraźnie charakteru żartobliwego.

Twórcą *deklamovánek* był Václav Kliment Klicpera (1792–1859), który pierwszy też określił jej zasadniczą funkcję społeczno-kulturalną: budzenie świadomości narodowej poprzez zabawę. On również nadał *deklamovánce* formę monologu. W latach 30. XIX wieku tworzy nasycone sentymentalnym patriotyzmem *deklamovánki* Josef Kajetan Tyl (1808–1859), który po raz pierwszy wprowadził monologu przeznaczone do wygłaszania przez kobiety (np. *slzy vlastenek* – łzy patriotek). Szczyty popularności *deklamovánka* osiągnęła pod piórem Františka Jaromíra Rubeša (1814–1853), w końcu lat 30. i na początku 40. XIX wieku. *Deklamovánki* Rubeša, tworzone z myślą o określonym środowisku społecznym,

poruszały tematy temu środowisku bliskie, pełniąc funkcje swoistego oralnego felietonu. Eksponujące moment zabawy, operujące niewymyślnym humorem nie były w stanie unieść poważniejszej problematyki. Toteż gdy w burzliwych latach Wiosny Ludów 1848 zaczęto przed literaturą stawiać coraz poważniejsze zadania, dochodzi do zaniku gatunku, który ustąpić musiał pieśni politycznej, satyrze, wierszowi politycznemu, kupletowi oraz (na łamach rozwijającej się prasy) humoresce i felietonowi, gatunkom bliskim kulturze masowej i dzięki temu zdolnym obsłużyć szerokie grono odbiorców.

*

*Dramatická báchorka*⁷ (czeska bajka dramatyczna) – gatunek, który wykrystalizował się na przełomie XVIII i XIX wieku. Czeski wyraz *báchorka* znaczy ‘wymyślona opowieść, baśń, wymysł, coś nierzeczywistego, fantastycznego’; *báchorkář* to po polsku ‘twórca, opowiadacz bajek, sprawca wymysłów’, też: ‘ktoś, kto przekręca prawdę’, głównie jednak: ‘bajarz’ (łac. *fabulator*). Polską nazwę „bajka” wprowadzamy za Julianem Krzyżanowskim, choć w języku polskim jest to nazwa wieloznaczna i właściwie wymagałaby dodatkowych przymiotników: „b. fantastyczna” lub „b. magiczna”, których treść w nazwie czeskiej jest zawarta. Gatunek ten rozwinął się z niemieckich śpiewogier (*singspiel*) o motywach fantastycznych, powstałych na początku XVIII wieku w Wiedniu i rozprzestrzeniających się po całym obszarze kultury języka niemieckiego. Tematycznie ten typ sztuki teatralnej wychodził naprzeciw smakowi szerszych kręgów społecznych. Odrzuciwszy patos opery włoskiej, zwrócił się ku tradycji pieśniowej. Obok pieśni wprowadzał partie mówione. W Polsce do najsłynniejszych śpiewogier należą *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Czecha, Jana Stefaniego.

Báchorka dramatická jest tego rodzaju dziełem scenicznym, w którym wraz z rzeczywistością empiryczną występują momenty magiczne, fantastyczne, fikcyjne, zaczerpnięte z folkloru, baśni i podań (rzadziej z mitologii antycznej). Twórcy czescy często sięgali także do demonologii słowiańskiej. W literaturze światowej już wcześniej baśnie groteskowe z odcieniem absurdu wykorzystywał dla ilustracji określonej tezy Carlo Gozzi (1720–1806). Fantastyczne pierwiastki odgrywały dużą rolę w tego typu niemieckich dziełach dramatycznych Johana Nepomuka Nestroya (1802–1862), a także Ludviga Tiecka (1772–1853) czy Ferdinanda Raimunda (1790–1836). Dopiero jednak romantyzm zastosował w pełni motywy fantastyczne dla ekspresywnego ukazania i interpretacji ludzkiego losu czy charakteru. Romantyzm odznaczał się bardzo wyraźnym zainteresowaniem dla twórczości ludowej. Ludowy konkret fantastyki umożliwiał mu podkreślanie i unaocznienie symboliki obrazu, wniesienie do tegoż obrazu osobliwej woni i smaku, wytworzenie w dziele szczególnego napięcia wewnętrznego, zdramatyzowanie (często dość statycznego) wyobrażenia, mającego symbolizować stosunki, uczucia i sytuacje międzyludzkie.

⁷ **Bibliografia:** *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965; *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988; *Slovník literární teorie*, op. cit.; Josef Kajetán Tyl (hasło) [w:] *Slovník českých spisovatelů*, Praha 1964; M. Kober, *Das deutsche Märchendrama*, Frankfurt/M. 1925; V. Štěpánek, *Josef Kajetán Tyl* [w:] *Dějiny české literatury*, II, Praha 1960; K. Kardyni-Pelikánová, *Tyl J. K. (dramatické báchorky)*, „Tvorbá” 1980, nr 36; eadem, *Baśń dramatyczna i fantastyczny dramat antytotalitytarny w polskiej i czeskiej literaturze przełomu wieków i okresie międzywojennym*, [w:] *Brněnská polonica*, I, Brno 1999.

W *báchorce*, jak w baśni, dochodzi do konfrontacji sił dobra i zła. Świat ludzi styka się ze światem istot nieziemskich, nadprzyrodzonych, mimo to jednak bajka dramatyczna przynosi realistyczny obraz środowisk wiejskich i miejskich (najczęściej drobnych rzemieślników) z ich rozwarstwieniem społecznym i konfliktami. W konfliktach tych zwycięża patriarchalna moralność ludowa nad nowościami, które dosięgając owych kręgów społecznych, przynoszą im zazwyczaj niedolę.

W Czechach bajki dramatyczne zaczęto wystawiać już w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku, najprzód jako przekłady i adaptacje z języka niemieckiego (Jan Nepomuk Štěpánek, Simeon Karel Macháček, Josef Krasoslav Chmelenský), następnie zaczęły się pojawiać utwory oryginalne (*Loketský zvon*, *Jan za chrta dán*, *Brněnské kolo* Václava Klimenta Klicpery). Szczytowym punktem rozwoju tego gatunku była twórczość Josefa Kajetána Tyla (żyjącego w latach 1808–1856 pisarza, dziennikarza, a skądinąd i tłumacza Nestroya), zwłaszcza jej etap przypadający na lata 1845–1856. Wtedy to odbyły się premiery jego najbardziej znanych bajek dramatycznych: *Strakonický dudák* (1847), *Tvrdohlavá žena*, *Jiřikovo vidění* (1849), *Čert na zemi* oraz *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* (1850). Powstanie tych utworów dramatycznych zainspirowane było kilkoma czynnikami: polityczną i społeczną sytuacją doby Wiosny Ludów (pogłosem tych wypadków brzmią zwłaszcza wmontowane w sztuki pieśni), ogólnymi tendencjami rozwojowymi czeskiej i europejskiej literatury, a wreszcie – dążeniem samego dramaturga do stworzenia oryginalnego repertuaru czeskiego, zorientowanego na odbiorcę ludowego czy szerzej – na publiczność plebejską (Tyl, który miał się różnych zawodów, był też kierownikiem i członkiem trup aktorskich grających po różnych miasteczkach i wsiach czeskich).

Josef Kajetán Tyl gatunkiem bajki dramatycznej włączył się do bardziej ogólnych tendencji zaistniałych w czeskiej i europejskiej literaturze, nadając im jednak własny, oryginalny charakter. *Báchorka dramatická* dawała swemu twórcy niemałe możliwości nie tylko fabularyzatorskie; dzięki formie przystępnej i dla mniej wykształconej publiczności pozwalala mu przekazywać treści głębsze, np. ukryte pod powierzchnią fantastycznej fabuły rozważania nad losem jednostki i narodu. W gatunku, w którym świat nierzeczywisty przenika do świata realnego i na odwrót, życie ludzkie zobrazowane jest jednak za pomocą poetyki realistycznej. Przyczyną dramatycznego konfliktu w bajce dramatycznej bywa zazwyczaj człowiek, jego namiętności i pragnienia, jego mylne przeświadczenia; rzadziej natomiast spięcie dramatyczne wywołuje postać fantastyczna. To właśnie siła ludzkich emocji otwiera bramy świata fantastycznego, który następnie zgodnie ze swym charakterem (siły Dobra i Zła) wpływa na przebieg wypadków. Z reguły, i według ludowego pojmowania fantastyki, złe uczucia przywołują włączenie siły Zła, zaś dobre – Dobra (np. pogarda dla ludu, krzywdzenie go zaprowadzi złego Krvomíra w sztuce *Čert na zemi* na sam próg piekła, podczas gdy czyste uczucie miłości pomaga zwyciężać bohaterom w grywanej po dziś dzień *báchorce* *Strakonický dudák*). W obdarzonej taką funkcją fantastyce przejawiała się w całej pełni ciągle przez Tyla podkreślana, ludowa, zakodowana w baśniach wiara w zwycięstwo Dobra nad Złem.

Motywy fantastyczne Tyl bardzo zręcznie włączał w strukturę bajki dramatycznej, w której pełniły różne funkcje: od dekoracyjnych (raczej rzadko), poprzez humorystyczne, aż po filozoficzne i ideowe. Ich rola w ogólnej kompozycji utworów była niemała: umożliwiały autorowi wytwarzanie skrótu dramatycznego, wprowadzanie sytuacji, poprzez które musiał przejść bohater, by uległy zmianie jego początkowo błędne poglądy czy niedobre

przyzwyczajenia. Wszystkie bajki dramatyczne Tyla są pełne pogody, mającej swe źródło w wierze w możliwą zmianę świata, głównie zaś w wierze w człowieka. Jego dramaty uczyły widzów, że o Dobro trzeba walczyć, były pieśnią pochwalną na cześć honoru i uczciwości, ale i na cześć wieśniaka z jego optymizmem życiowym, dzielnością, sprytem, z jego umiłowaniem pracy, poczuciem sprawiedliwości. W swych bajkach dramatycznych Tyl zamykał nie tylko przekaz moralny, ale ukazywał także czar ziemi ojczystej (to przecież w jego śpiewogrze *Fidlovačka* znalazła się sławiąca piękno kraju ojczystego pieśń, która stała się czeskim hymnem narodowym: *Kde domov můj?*). Od tych utworów wiedzie prosta droga ku późniejszemu, podobnym, grywanym i w Polsce, sztukom Alojzego Jiráska (*Lucerna* [*Latarnia*]) czy Jana Drdy (*Hrátky s čertem* [*Igraszki z diabłem*]). Krytyka czeska uznaje, iż produktywny po dziś dzień w Czechach gatunek, określany jako *dramatická báčorka*, jest typowym przedstawicielem **czeskiego dramatu narodowego**.

Pewne elementy fantastycznej bajki dramatycznej przeszły w jej dalszym rozwoju do modernistycznej, symbolicznej baśni dramatycznej, występującej zarówno w literaturze czeskiej, jak również w polskiej (i nie tylko); zaznaczyły także swą obecność w wodewi-lach, komediach muzycznych i musicalach. Do tej tradycji odwołują się chwilami liczne, współczesne, czeskie adaptacje filmowe baśni. Natomiast czeska filmowa *crazy* komedia fantastyczna zdecydowanie już odeszła zarówno od konwencji bajki dramatycznej, jak i od bardziej poetyckiej i filozoficznej baśni dramatycznej.

*

Hospodská historka⁸ (historyjka z szynku, gadka plebejska) – czeski gatunek prozaiczny, typ konstrukcji werbalnej, dającej się przyporządkować „formom prostym” (*Einfache Formen*). Nazwę (zawężającą nieco treści zawarte w pojęciu genologicznym, do którego się odnosi) stworzył Emanuel Frynta na oznaczenie dykteryjek opowiadanych przez postaci w utworach Bohumila Hrabala. Przyjęła się ona jako termin literacki, operują nią historycy literatury, zwłaszcza badacze twórczości Haška i Hrabala. Nazwa ta przypomina o sytuacji komunikacyjnej, w jakiej gatunek ten się realizuje, sygnalizując typ sensów, których należy się spodziewać.

Hospodská historka jest odmianą memoratu, wytworem głównie folkloru miejskiego. Katalizatorem jej pojawienia się jest zgrupowanie ludzi, rodzi się wśród rozmowy, podobnie jak gawęda wymaga jasno zarysowanej sytuacji komunikacyjnej, w której każda z osób biorących udział w rozmowie może być kolejno narratorem i słuchaczem. *Hospodská historka* odznacza się nieskończoną różnorodnością tematyczną. Jej asocjacyjny, konsytuacyjny charakter wpłynął na powstawanie powtarzających się zwrotów incypialnych („to ja znalazłam...”, „to u nas niedawno...”). Stałym wyznacznikiem gatunkowym jest też dokładna lokalizacja miejsca oraz podanie nazwisk występujących osób; czasem, w którym zdarczenia mają miejsce, jest bliżej nieokreślona współczesność. Dzięki konkretnej toponimice, znanej opowiadczeniowi i słuchaczom, zyskuje metrykę autentyczności i metrykę dokumentalną.

⁸ **Bibliografia:** E. Frynta, *Doslov*, [w:] B. Hrabal, *Automat Svět*, Praha 1966; R. Pytlík, *Malá encyklopedie českého humoru*, Praha 1982; K. Kardyni-Pelikánová, *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiański” 1983, t. 33.

Osią konstrukcyjną *hospodské historky* jest zdarzenie, w którym stosunki kauzalne mają przebieg nieoczekiwany (niewspółmierność między przyczyną a skutkiem, motywem postępowania a działaniem). Niecodziennność opowiadanego zdarzenia jest w tej formie specjalnie eksponowana. Zbliża to omawiany gatunek do literatury faktu: i tu, i tam chodzi bowiem o przekazanie odbiorcy utworów formowanych przez życie, ukształtowanych – mimo swej autentyczności – tak, jakby naśladowały fikcję literacką, posiadającą pewną dwuznaczność, pewien naddatek w sferze sensów.

Hospodská historka wywołana bywa przez asocjację (jest jakby rezonansem na jakieś słowo rozmówcy czy poprzedniego opowiadacza) bądź też może mieć charakter egzemplaryczny, będąc „dowodem” na wypowiedziany przez okazjonalnego narratora sąd ogólny, zawierający zazwyczaj dość banalną prawdę potoczną. W odróżnieniu jednak od klasycznej przypowieści brak w *hospodské historce* żywiołu dydaktycznego, brak funkcji ilustratorskiej dla określonej tezy moralnej. W przeciwieństwie do *exemplum* nie zawiera ona konkluzji o szerokim zasięgu pragmatycznym i filozoficznym, stawia sobie bowiem za cel uchwycenie obłędnego zachwiania obrazu świata, przekazanie zdumiewającego wydarzenia. Z punktu widzenia treści *hospodská historka* jest bliska pieśni jarmarcznej czy podwórzowej balladzie dziadowskiej.

Pisanym odpowiednikiem *hospodské historky* jest do pewnego stopnia specyficzna forma notatki prasowej, noszącej nazwę „michałek” (określenie Melchiora Wańkowicza) czy „*fait divers*”, zajmująca się wydarzeniami wymykającymi się regułom, trudnymi do przewidzenia, wydarzeniami, w których podobnie jak w *hospodské historce* występuje swoista gra między tym, co racjonalne, a tym, co się racjonalnej ocenie wymyka, wydarzeniami, w których eksponuje się „prawdziwe nieprawdopodobieństwo” rzeczywistości.

W ustnym przekazie *hospodská historka* pełni funkcje ludyczne i filozoficzne, bawi i rozbija przekonanie o schematyczności losów ludzkich, otwiera furtkę na niezwykłość i swoistą tajemniczość ludzkiej egzystencji. Jej źródłem jest humanistyczna potrzeba łamania stereotypów, rządzącą zaś nią zasadą – renesansowo-barokowa zasada *varietas*. W planie filozoficznym forma ta nie chce służyć potrzebom porządkowania rzeczywistości (jak na przykład bajka), lecz – wprowadzając opozycję codzienności i niezwykłości – daje świadectwo bogactwu przejawów życia, niemieszczących się w systemie praw i wartościowań ludzkich.

Właściwa *hospodské historce* pewna otwartość formy oraz opalizacja zawartych w niej sensów obdarzają ten gatunek szczególną predestynacją literacką. Jako tworzywo literackie z upodobaniem wykorzystywał ją Jaroslav Hašek, ze współczesnych pisarzy zaś Bohumil Hrabal. Wyjęcie omawianej formy z kanału przekazu ustnego i umieszczenie jej w kanale przekazu pisanego, wtopienie jej w dużą formę literacką, otwiera przed pisarzem różnorakie możliwości realizacji jej konstant i aspektów gatunkowych. Samoistna strukturalnie i samodzielna funkcjonalnie *hospodská historka*, wpleciona w duży tekst okalający, ulega wielorakiej presji, która aktywizuje jej utajone sensory i możliwości aluzyjne, poddaje jej zawartość semantyczną reinterpretacji. Ale i ona sama nie zachowuje się biernie w tym procesie, stymulując polisemię danego utworu, ewokując lub choćby wzmacniając jego podteksty filozoficzne.

Obrana českého jazyka⁹ (obrona języka czeskiego) – rodzaj apologii, gatunek korzenia-mi swymi sięgający starożytności (z greckiego: *apologíá* – odpowiedź, mowa obrończa przed sądem, która kształt literacki otrzymała w opracowaniu Platona *Apologia* i Ksenofonta *Apologia Sokratesa*). W początkach chrześcijaństwa apologie dotyczyły obrony wiary. Wraz z procesem laicyzacji apologią zaczęto posługiwać się dla usprawiedliwienia określonej osoby, a wraz ze wzrostem poczucia narodowego – dla obrony języka i narodu. Te ostatnie odmiany gatunkowe przerastają czasami w krytykę społeczną, nabierając obok akcentów panegirycznych także odcieni satyrycznych czy groteskowych.

Obrona jest swoistym przeciwieństwem ujęcia zagadnień narodowych w kronikach historycznych. O ile w tych ostatnich wielkość narodu zazwyczaj uwypuklano przez poniżenie jego nieprzyjaciół, z którymi prowadzono w przeszłości czy aktualnie walkę, o tyle w apologii (obronie) wielkość tę wydobywano poprzez podkreślenie cech dodatnich własnego narodu. Szczególnie przy tym zaakcentowane bywało znaczenie i piękno języka ojczystego.

Istotą powstawania apologii języka było dążenie do zrównania w prawach dialektów narodowych, oznaczanych jako wulgarne czy barbarzyńskie, z panującym ponad nimi językiem kultury wyższej, którym w wiekach średnich bywała łacina. Walka podwójnej normy językowej o pierwszeństwo obejmowała stopniowo w dobie renesansu i humanizmu główne ośrodki kulturalne Europy, gdzie powstawały obrony języka narodowego. Wspomniane prądy kulturowe nie odrzucały wprowadzie łaciny, a nawet przeciwnie, obdarzały ją nowym prestiżem języka pośredniczącego przy uczestnictwie w antycznym dorobku kulturalnym i literackim, jednocześnie wszakże wskazywały na znaczenie języka narodowego (uznawanego do owej pory za język wulgarne – *lingua vulgaris*, język warstw nieoświeconych) jako odbicia świadomości narodowej. Zjawisko to znalazło swój wyraz najpierw we Włoszech, i to od razu w praktyce, w twórczości Dantego i Petrarci, w Czechach zaś początków owej zmiany w stosunku do języka narodowego upatruje się w przyjaznym podejściu cesarza Karola IV do języka czeskiego, co wynikać miało z jego osobistych kontaktów z renesansem włoskim i samym Petrarcką.

Włoska praktyka tworzenia w języku narodowym, przynosząca świetne wyniki, otworzyła drogę dla teoretycznego ujęcia problemu prawa do wypowiedzania się artystycznego w języku wulgarnym. Wówczas też powstają pierwsze apologie – obrony języka narodowego. Za twórcę owych tendencji uważa się Leona Baptistę Albertiego, który w przedmowach do swych dzieł, wychodzących w latach 1440–1450, wielokrotnie bronił prawa do wypowiedzania się w języku narodowym. Od tej chwili liczba apologii języka narodowego zaczęła wzrastać, a około roku 1550 można już mówić o modnej fali dziełek tego rodzaju. Po Włoszech fala ta ogarnęła Francję i inne kraje Europy, w tym Polskę i Czechy. Włoskie

⁹ **Bibliografia:** P. Villey, *Les sources italiennes de la „Défense et illustration de la langue française” de Joachim Du Bellay*, Paris 1908; J. Jakubec, *Obrany jazyka českého*, [w:] J. Hanuš, J. Jakubec, J. Máchal, J. Vlček, *Literatura česká devatenáctého století*, díl I, Praha 1911, s. 315–344; K. Krejčí, *Obrany českého jazyka ze stanoviska literárního druhu*, Acta Universitatis Carolinae – Philologica 2–3, Slavica Pragensia XII, Praha 1970, s. 81–87; idem: *Josef Jungmann a české obrození*, „Věstník ČSAV” 1973, r. 32, nr 5; *Obroničky jazyka polskiego. Wiek XV–XVIII*, opr. W. Taszycki, Kraków 1953, BN I 146; B. Otwinowska, L. Pszczółowska, J. Puzynina, *Walka o język w życiu i literaturze staropolskiej*, Warszawa 1955; Z. Klemensiewicz, *Miłość języka w dziejach polszczyzny*, [w:] idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961; M. Maciołek, *Tożsamość narodowa Czechów w świetle piśmiennictwa czeskiego do XVIII wieku*, Wrocław 2012.

rozważania o języku nabierają charakteru koncepcyjnej całości w dialogach, które wydał w roku 1542 Sperone Speroni (*Dialoghi delle lingue e delle invenzione*). To dzieło uczynił swym wzorem Joachim Du Bellay, współtwórca (obok Ronsarda) i teoretyk Plejady – zgrupowania poetów francuskich, autor najślawniejszej obrony języka ojczystego *Deffence et Illustration de la Langue francoyse* z 1549 roku. Praca była nie tylko obroną języka francuskiego, dążeniem do jego nobilitacji, ale i poetyką normatywną, mówiącą, jak poeta ma poczynić sobie przy tworzeniu w języku francuskim różnych gatunków literackich.

Obrony języka przyjmują zazwyczaj trojaką formę: najczęściej są to przedmowy poprzedzające przekłady, dzieła oryginalne, słowniki, w których autor uzasadnia własne przedsięwzięcie pisanie w języku narodowym; nieco później powstają dialogi poświęcone tematowi obrony języka ojczystego, w których obok obrońcy występuje osoba formująca zarzuty wymagające obalenia; a wreszcie mamy obrony właściwe – samodzielne panegiryczno-polemiczne traktaty mówiące o pochodzeniu i charakterze języka, opiewające jego piękno, zawierające instrukcje jak i kiedy go używać. Wszystkie te odmiany obrony wykorzystują uznawany od Arystotelesa i Cyserona po humanistów styl retoryczny, który dzielił się na *genus deliberativum* – szczególnie nadający się do prowadzenia dyskusji, dialogu, *genus iudiciale* – praktykowany w sądownictwie dla wyjaśnień i oczyszczenia klienta z zarzutów, oraz *genus demonstrativum* – wykorzystywany w mowach pochwalnych, w uroczystych oracjach wysławiających pojedynczego człowieka, a później ideę, instytucję, wreszcie język i naród.

Autorzy czeskich *obran* – apologii języka – sięgali po wszystkie te rodzaje stylu, wszystkie owe typy wymowy czy działy elokucji (style retoryczne) bowiem były już opracowane w ówczesnych poetykach, zarówno w zakresie ogólnej budowy wypowiedzi, jak i co do wykorzystywania w niej odpowiednich ozdób, figur i tropów dla stopniowania efektu końcowego.

W dziejach czeskich (i polskich) z początku najczęściej występowały obrony formowane jako przedmowy do tłumaczeń (np. *Ortografia polska* Stanisława Murzynowskiego ogłoszona została przy pierwszym drukowanym przekładzie polskim Nowego Testamentu) lub dzieł oryginalnych – np. czeskich humanistów: Viktorina Kornela z Věšhradu (1495), Mikuláša Konáča (1507), Václava Píseckiego (1511), Daniela Adama z Veleslavína (1598). W nich to uzasadniając własne działania broniono języka narodowego, uwypuklano jego walory czy wskazywano na pełnione przezeń niezbędne funkcje komunikacyjne.

W wieku XV Czechy stały się ogniskiem walk religijnych, do których wprzęgnięto literaturę i język. Z punktu widzenia języka miało to swe dobre i złe strony. Dobre – bo husytyzm zwracając się do szerszych warstw narodu, przyczynił się do zdecydowania do tego, że czeszczyzna zyskała przewagę nad łaciną; złamał też ostrą granicę między literaturą laicką i „duchową”, otwierając dla żywiołu świeckiego dziedzinę życia duchowego, dotąd zastrzeżone jedynie dla literatury „wysokiej”, skierowanej do czytelnika wykształconego. Złe – bo tematykę literacką ograniczył głównie do tematyki religijnej (tłumaczenia Biblii, tworzenie oryginalnych pieśni religijnych, polemik, pism agitacyjnych). Język dzieł literackich, którego rozmachem odznaczały się np. pisma tłumacza, pisarza i drukarza Daniela Adama z Veleslavína (tzw. czeszczyzna veleslavínská), zbliżył się w owym czasie z jednej strony do języka mówionego, z drugiej – do wypowiedzi retorycznej. Zaczęto też zwracać uwagę na teoretyczne ujęcia problematyki językowej (np. sławna *Gramatika česká* Jana Blahoslava, 1571).

Powstanie stanów czeskich przeciwko Habsburgom i ich przegrana w bitwie pod Białą Górą (1618) miały, prócz politycznych, i daleko idące konsekwencje kulturalne. Na skutek prześladowań i w ich konsekwencji emigracji warstwy szlacheckiej i wielu reformacyjnych duchownych zabrakło w Czechach odbiorcy wykształconego. Literatura wyższa, pisana w języku czeskim, zaczęła obumierać, choć kontynuowana była przez czas jakiś na emigracji (Jan Amos Komenský), szczególnie w Polsce, gdzie Bracia Czescy byli najlepiej zorganizowani. Na terenie Czech jednakże środek ciężkości procesu literackiego zaczął przesuwać się w kierunku oralnej twórczości ludowej, wśród warstw wyższych zaś czeszczyznę zaczęła wypierać niemieczyzna. I właśnie przeciw szerzeniu się języka niemieckiego kosztem języka czeskiego wystąpił Bohuslav Balbín w swym najznakomitszym dziele *Dissertatio apologetica pro lingua Slavonica praecipue Bohemica*, napisanym w roku 1672, wydanym jednak znacznie później, bo dopiero u zarania czeskiego odrodzenia narodowego w roku 1775, przez pierwszego profesora języka czeskiego w uniwersytecie praskim – Františka Martina Pelcla.

Apologia Balbína sygnalizuje swoisty przełom: nie jest już jedynie przejawem dumy z doskonałości języka czeskiego, jak miało to miejsce w podobnych tematycznie wystąpieniach w dobie renesansu, ale jednocześnie pełni funkcję dzwonka alarmowego, zapowiadającego nadchodzącą czy wiszącą już nad językiem czeskim katastrofę zaniku.

Nie wiadomo, czy Balbín znał wcześniejszy, słynny traktat – apologię Du Bellaya. Wykluczyć tego nie można. W każdym razie gatunkowo *Dissertatio apologetica* do dzieła Francuza zbliża się wyraźnie. Oba utwory należą do prozy retorycznej. Jednakże piszący znacznie później Balbín skłania się już ku barokowemu kaznodziejstwu, a utwór jego porównywany też bywa z prozą patriotycznych kazań Piotra Skargi. O ile apologie włoskie czy francuskie bywały swoistymi dyskusjami czy gloryfikacjami języka ojczystego i korzystały przede wszystkim ze stylu deliberatywnego, przechodzącego miejscami w styl apologetyczno-panegiryczny, o tyle w dziełku Balbína przeważa usprawiedliwiający czy wyjaśniający styl mów obrończych – *genus iudiciale*, w niektórych zaś pasażach, zwróconych przeciw gnębiącym czeszczyznę cesarskim urzędnikom, dochodzi do głosu ostry pamflet, wzorowany na stylu Cycerona z jego mów przeciw Katylinie. Te zmiany stylu właśnie (a więc odejście od spokojnej retoryki humanistycznej ku patosowi, ku wykorzystywaniu ekstremalnych środków wyrazu, ku operowaniu tak ulubionymi przez barok kontrastami, wreszcie ku deformacji graniczącej z groteską) mówią, iż dzieło Balbína powstało w innej epoce kulturowej, a także w innej sytuacji historycznej: dramatycznej sytuacji zagrożenia, domagającej się znacznie ostrzejszych, niż dyskusja, wypowiedzi. Cały traktat zamyka modlitwa do patrona Czech, św. Wacława, by zechciał być Vratislavem i wrócił minioną sławę językowi czeskiemu (charakterystyczna dla baroku gra słów!).

Być może tkwiąca w obronie Balbína siła emocjonalna argumentacji i słowa skłoniła Františka Martina Pelcla do jej wydania w nowej epoce, kiedy to obrony języków narodowych – tym razem przed francuszczyzną – stały się znów aktualne i kiedy na progu romantyzmu za Herderem zaczęto głosić prawdę, iż jedynie język ludu zdolny jest wyrazić to, o co tak romantykom chodziło: najdelikatniejsze drgnienia duszy narodu. Wraz z nowym pojmowaniem narodu zaczyna się uznawać język za jego atrybut nie tylko najważniejszy, ale wprost niezbędny i niczym niezastąpiony. W końcu XVIII wieku nastąpiła druga faza walki o prestiż języka ojczystego, w Czechach tym bardziej konieczna, że wprowadzenie reform Józefa II spowodowało, iż język niemiecki stał się językiem państwowym w szkol-

nictwie całego cesarstwa, grożąc wynarodowieniem samej czeskiej ludowej bazy mowy ojczystej. Taka właśnie sytuacja historyczna wywołała nową falę obron języka czeskiego.

Dziesięć lat po opublikowaniu apologii Balbína, w roku 1783, wyszły dwie takie obro-ny: Jana Aloisa Hankego *Empfehlung der böhmischen Sprache und Literatur* oraz Karla Hynka Tháma *Obrana jazyka českého proti zlobivým utrhačům, též mnohým vlastencům cvičení se v něm nedbalým a liknavým sepsána*. Obie z traktatu Balbína czerpały pełnymi garściami. Przypominały więc rozkwit języka ojczystego za Karola IV, dawniejszy rozwój literatury pisanej po czesku, wykpiwały późniejsze psucie i płynące z niewiedzy niezdarne używanie czeszczyzny, apelowały wreszcie do zgermanizowanej szlachty, by stała się obrońcą gnębionego języka, wypominając dobie rekatolizacji, że posyłała na stos dzieła czeskiej literatury jako pisma heretyckie. Thám w dodatku obok apostrof zamieszcza pasa-że pełne ostrych upomnień, a nawet złorzeczeń skierowanych w stronę tych, którzy pracu-ją ku zgubie języka czeskiego. Tym samym wzmacnia wymowę emocjonalną dziełka w porównaniu z apologią Balbína. Ostry ton wypowiedzi Tháma odnaleźć można w wielu późniejszych czeskich przedmowach i wierszach patriotycznych, dotyczących spraw obro-ny języka.

W roku 1792 Jan Rulík przedstawił czytelnikom swą obronę zatytułowaną *Sláva a výbornost jazyka českého*. I on odwoływał się do swych poprzedników, jednocześnie dla obrony języka przyzywał argumenty używane często następnie przez tzw. budzicieli cze-skiego ducha narodowego, argumenty mówiące o wyższości czeszczyzny nad niemczyzną; zapowiadał też nadejście lepszych czasów dla języka czeskiego na skutek rozwoju litera-tury w tym języku, ale i przychylności czy nawet aprobaty społecznej, jaką sobie zyskał.

Obok traktatów powstawały i bardziej nowoczesne gatunki obrony języka, np. artykuły zamieszczane w pismach. Tu wymienić wypadnie pracę, którą napisał Słowak, Jan Hrdlička w 1785 roku *Vznešenost řeči české nebo vůbec slovenské*, powołując się na przykład Ro-sjan i Polaków, umiających dbać o własny język (zamieszczona w tytule *řeč slovenská* oznaczała wówczas 'słowiańska'). O potrzebie rozwoju języka czeskiego mówił w 1793 roku w uniwersytecie praskim wspominany już F.M. Pelcl w wykładzie inauguracyjnym, zatytułowanym *Akademische Antrittsrede über den Nutzen und Wichtigkeit der böhmischen Sprache*, w którym nie ograniczał się już tylko do wychwalenia wspaniałych cech tego języka, ale podkreślał jego znaczenie jako środka komunikacji społecznej, wprowadzając pierwiastek humoru w przytaczanych różnych *qui pro quo* językowych, powstających na skutek niedostatecznej znajomości czeszczyzny.

Dzieje obron (apologii) języka czeskiego kończą się na pozór w punkcie, w którym się rozpoczęły: licznymi przedmowami poprzedzającymi wydania dawnych oraz nowych dzieł czeskich i wytrwale roznecającymi miłość do języka ojczystego. Okazją do ożywienia tego tematu stały się lata okupacji niemieckiej, kiedy to powstała wielka monografia Al-berta Pražáka *Národ se bránil* (1945), będąca komentowaną antologią tekstów, których treścią była obrona i pochwała języka czeskiego na przestrzeni dziejów. W czasie wojny też powstała dotąd ostatnia, jak się wydaje, obrona języka czeskiego, ogromny, kilkaset stron liczący foliał Pavla Eisnera *Chrám a tvrz. Kniha o češtině* (1946), w którym autor starał się ukazać możliwości wyrazowe czeszczyzny w porównaniu z innymi językami europejskimi.

*

Ohlas¹⁰ – czeski utwór wierszowany, produktywny przede wszystkim w dobie czeskiego odrodzenia narodowego w pierwszej połowie XIX wieku. Słowo oznacza ‘odbicie dźwięku’, ‘echo’, treściowo zaś odpowiada w znacznej mierze greckiemu *mimesis* czy łacińskiemu *imitatio* – naśladowanie, także niemieckiemu *Nachahmungskunst* – sztuka naśladowania lub Kantowskiemu *Nachfolge* – naśladowanie działalności twórczej oraz polskiemu *naśladowanie* – ‘kroczenie po śladach’. W znaczeniu przenośnym, w jakim użył go główny twórca tego rodzaju czeskiej poezji František Čelakovský (1779–1852), oznaczało właśnie owo „naśladownictwo”, reprodukcję, „upodobnienie do poezji ludowej”, w którym to zabiegu podkreślano szczególnie element audialny, brzmieniowy, meliczny. Utwór miał być echem, doskonałą iluzją ludowego, prawdziwie narodowego oryginału, miał być jakby powrotem sygnału, który został wysłany przez anonimowego twórcę ludowego.

Čelakovský¹¹ tym terminem odwoływał się do klasycystycznego mimetyzmu – metody twórczej polegającej na kopiowaniu, wyobrażaniu, reprodukowaniu pięknych stron, ale już nie – jak w klasycyzmie – rzeczywistości pozaliterackiej: natury czy znanych autorów (pieśń nie miała być ich analogonem), lecz – anonimowej twórczości ludowej, którą poznał zbierając – jak wielu jego ówczesnych ziomków – pieśni ludowe.

Nowy tekst autorski miał być naśladowaniem ludowej aktywności językowej w jej najpiękniejszych przejawach, za jakie czeski poeta uznawał przede wszystkim w poezji rosyjskiej epickie kompozycje bohaterskie, zaś w czeskiej – ludowe utwory liryczne, które w jego mniemaniu odsłaniały istotę czeskiego charakteru narodowego: idylliczny liryzm, naiwność skontaminowaną z żartem i zacięciem satyrycznym. Twórczość *ohlasová* miała więc być czynnością, w której wyniku forma kształtowana artystycznie przez poetę powinna była zawierać aspekty form ludowych, zewnętrznych wobec tworzonego dzieła. Miała w słowie, w materii werbalnej i jej ukształtowaniu wytworzyć obraz dźwiękowo-wizualny (meliczność, tropy poetyckie, jak np. paralelizmy, użycie deminutywów, powolne rozwijanie obrazu poetyckiego poprzez kolejne dodawanie przydawek określających – np. *za těmi lesy, za hustými / a za lesy hustými, lichvinskými*), ale i treściowy, naiwnej poezji ludowej. Ta ostatnia stawała się najważniejszym wzorem estetycznym, wykorzystywanym z programową świadomością, a owocem takiego postępowania twórczego miało być wywołanie wrażenia autentyczności w ewokowaniu ludowego śpiewu i życia.

Publikacja utworów Čelakowskiego przyniosła ogromną falę naśladowczą. *Ohlasy* zaczęły się mnożyć i wypełniać szpalty pism. Tworzyli je przede wszystkim twórcy niższego lotu: Matěj Havelka, Jan Slvomír Tomíček, Josef Franta, František Nečasek, Jan Květoslav Lhota, ale i tacy, którzy weszli na stałe do czeskiej historii literatury (choć przeważnie innymi swymi dziełami): Jan Jindřich Marek, Karel Jaromír Erben, František Rubeš, Sime-

¹⁰ **Bibliografia:** K. Dvořák, *František Ladislav Čelakovský*, [w:] *Dějiny české literatury II, Literatura národního obrození*, red. F. Vodička, Praha 1960, tam dalsza literatura; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, zwłaszcza rozdział *Teorie*; Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1955; P. Weigant, *A study of Schiller's essay „Über naive und sentimentalische Dichtung” and a consideration of its influence in the 20. Century*, New York 1952; K. Kardyni-Pelikánová, *Červenorská škola (Ziewonia)*, [w:] *Slovník literárních směrů a skupin*, Praha 1983.

¹¹ Por. tegoż autora próby stworzenia artystycznego ideału poezji narodowej w zbiorach *Slovanské národní písně*, t.1–3, 1822–1827; *Ohlas písní ruských*, 1829; *Ohlas písní českých*, 1839.

on Karel Macháček, František Jaroslav Vacek Kamenický a nawet Karel Hynek Mácha i Josef Jaroslav Langer. Dwaj ostatni poeci jednak poddali *ohlas* wyraźnej modyfikacji: to już nie była rekonstrukcja estetycznego ideału ludowego, lecz przekroczenie go w kierunku intensywniej subiektywizacji i ufilozoficznienia. Langer pisząc *České krakováčky* (1833) zastrzegał się nawet, że choć zachowuje rytmiczną formę krakowiaka, nie zamierza udawać, iż są to krakowiaki prawdziwe.

Čelakovský, a za nim i inni *ohlasowi* poeci czeskiego odrodzenia, zauroczeni tym typem twórczości, nie dostrzegali opozycji między naiwnością czy cudownością ludową a umysłem wykształconym, opozycji, która została stematyzowana w *Romantyczności* Mickiewicza i przechodziła – powtarzając za Zofią Stefanowską – w romantyczny konflikt między natchnionym wizjonerem a chłodnym mózgowcem. Za Johannem Gottfriedem Herderem i Friedrichem Schillerem (por. rozprawę tego ostatniego *Über naive und sentimentalische Dichtung* z 1800 roku) czescy „odrodzeniowcy” chcieli tworzyć tak, jak „człowiek natury”, nie zastanawiając się nad tym, czy umysł wykształcony będzie do takiej twórczości jeszcze zdolny. O tym, jak trudna to sprawa świadczą takie, przekraczające wzór ludowy, zabiegi artystyczne samego Čelakovskiego, jak choćby jego sztuczne ciążenie ku puencie, urozmaicenie stroficzne, bogatsze zestawienia rymowe, czy sprzeciwiające się temu wzorowi zawężenie rejestru tematycznego.

Większym, ważniejszym i bardziej absorbującym uwagę niż plan treści był zresztą dla poetów *ohlasowych* plan wyrażania. Dysponowali wówczas dwojaką czeszczyzną: dawnym humanistycznym językiem „unaukowionym”, służącym w dobie walk religijnych do prowadzenia sporów ideowych, oraz aktualnym, codziennym, niewyrobionym językiem ludowym. Z tych dwóch elementów w dobie odrodzenia trzeba było stworzyć czeszczyznę literacką, zdolną – wbrew obawom wielu niechętnych i wątpiących – wyrazić wszystko, i to tak, by tworzone w tym języku dzieła mogły konkurować u bilingwalnych czeskich wykształconych czytelników z dziełami pisanymi po niemiecku. Wielką pomocą w owych dążeniach okazały się te tendencje romantyczne, które wynosiły wysoko naturę i żyjący w zgodzie z nią lud, dający w swych anonimowych dziełach odbicie owego stosunku. Artysta powinien więc dążyć do tego, by „podsluchać” ducha owej twórczości i naśladować go. U Čelakovskiego dało to efekt artystyczny inspirujący, lecz krótkotrwały. Wkrótce bowiem przekonano się o niewystarczalności owej poezji naiwnej i kształtowanego wyłącznie na jej wzór ideału poezji artystycznej. Jednakże trapiący czeskich „odrodzeniowców” problem języka, w którym prostota codzienności zderzała się z dążeniami wysoko artystycznymi, pozostał na długo ważnym problemem czeskiej literatury, a ślady tych zmagania widać w dwudziestowiecznej twórczości braci Karela i Josefa Čapków, w estetyce Vladislava Vančury, nieustannie zderzającego w swym naśladowym renesansową prozę zdaniu antynomiczne pojęcia i słowa, czy w twórczości Bohumila Hrabala. W dziełach tych twórców wykorzystanie mowy potocznej, tak odległej od języka literackiego, zderzanie „wysokiego” z „niskim” daje zdumiewające, choć czasem nieprzekładalne na inne języki, efekty artystyczne.

Zjawisko poezji *ohlasowej* występowało nie tylko w Czechach, ale dotyczyło i innych krajów słowiańskich, szczególnie tych, które przeżywając niedowład rozwoju literackiego, brak kontynuacji, zerwanie tradycji, nawiązywały w okresie romantyzmu głównie do jednego ze składników owego prądu – ludowości, uznawanej za skarbnicę, skrywającą nie tylko istotne walory ducha i charakteru narodowego, ale i osiągnięcia czysto warsztatowe.

W literaturze polskiej odpowiednikiem tych tendencji był program galicyjskiej grupy literackiej Ziewonia (zauroczonej pojęciem oryginalności narodowej i walczącej z wszelkim „naśladownictwem” twórczości obcej), której członkowie utrzymywali dość bliski kontakt z Pragą.

*

*Román-mythus*¹² (powieść-mit) – odmiana powieści historycznej powstała w Czechach w pierwszej połowie XIX wieku, w dobie odrodzenia narodowego.

Odrodzenie narodowe i kulturalne w Czechach, które rozpoczęło się na przełomie XVIII i XIX wieku, stanęło wobec konieczności odrobienia zapóźnień i wypełnienia luk w rozwoju literackim. Jedną z ciekawszych prób uzupełnienia braków w czeskim systemie gatunkowym jest historia tworzenia na tym terenie rodzimych form powieściowych. Na powstawaniu gatunku powieści i jej podgatunków ogólne koncepcje odrodzeniowe podpisały się wyraziście. Kształtująca się wówczas literatura miała być z założenia literaturą powrotu do korzeni. Jej rozwój, przypadający na przełom klasycyzmu i romantyzmu europejskiego, skazywał ją na heterogeniczność, na łączenie różnych gatunków i spajanie różnorodnych elementów, dystynktywnych dla obydwu wymienionych prądów kulturowych. Specyfiką odrodzenia czeskiego było przy tym to, że kształtowało się ono w kręgu kultury niemieckiej, z której właśnie pragnęło się wyodrębnić. Fakt ten nadawał owemu ruchowi kulturalnemu „syndrom zwierciadła”, a więc odbicia odwróconego, jak to określił badacz tego okresu Vladimír Macura. Zjawisko owo sprowadzało się do tego, że przeciwstawiano się pejoratywnej, niemieckiej ocenie kultury czeskiej (czy szerzej: słowiańskiej) poprzez wskazywanie na dojrzałość cywilizacyjną domniemyanych słowiańskich barbarzyńców, poprzez podkreślanie dawności autochtonizmu europejskiego Słowian, przez przyznawanie (co szczególnie w naszym przypadku ważne) językowi czeskiemu wyższości nad językiem niemieckim, dzięki posiadaniu takich walorów jak *iloczas*, podkreślana *libozvučnost* (melodyjność), a także poprzez idealizowanie charakteru Słowian i stosowanie na sposób romantyczny fantastycznej etymologii (np. wyprowadzanie nazwy Słowian od słowa *slava*, nie zaś – jak to czynili uczeni niemieccy – od łacińskiego *clavus* – niewolnik). Rzeczywisty fakt braku „starożytnych”, dawnych dzieł literackich usiłowano kompensować za pomocą kompilacji pierwiastków oryginalnych. Tak powstały słynne swego czasu czeskie falsyfikaty: *Rękopis Królowodvorski* oraz *Rękopis Zielonogórski* (1818).

Problem odrodzenia czeskiego był przede wszystkim problemem stworzenia języka literackiego, odbiegającego od języka potocznej komunikacji (choć i ten ostatni był z powodzeniem wypierany – i to nie tylko w kręgach zgermanizowanej arystokracji, ale i wśród mieszczaństwa – przez niemczyznę). Podstawą hierarchizacji społecznej na ziemiach czeskich, pozbawionych w przebiegu historycznym elit szlacheckich i arystokratycznych, stawał się wówczas moment wykształcenia. Formułowane przez jednego z czołowych „budzieli” – Josefa Jungmanna żądanie wzniosłości i niezwykłości języka literackiego mogło być skierowane wyłącznie do kształtującej się właśnie warstwy inteligenckiej, bowiem

¹² **Bibliografia:** M. Kundera, *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961; V. Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983; F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha 1948.

tylko przez jej członków język taki mógł być rozumiany zarówno na poziomie leksykalnym, jak i w składni (okresy, peryfrazy), czy w płaszczyźnie metaforyzacji i symbolizacji rzeczywistości przedstawionej. Dobór słów w utworze literackim nie miał być wyznaczany przez przedmiot opisu. W proponowanym przez pierwszą generację czeskich „budzicieli” modelu twórczości nie chodziło o to, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, ale o to, by użyta w dziele leksyka i syntaksa pochodziła z jakiejś szczególnej warstwy słownikowej, nadającej całości niezwykły, uwznioślający charakter. Znakomity badacz prozy tego okresu – Felix Vodička – mówi przy tej sposobności o poszukiwaniu i tworzeniu „patosu językowego, będącego celem samym w sobie”.

Tak kształtowany język utworu literackiego nie mógł obsługiwać szerokich warstw narodu, świetnie się jednak nadawał do ewokacji utopii, do utworzenia *powieści-mitu*, jaką jest jedna z pierwszych powieści historycznych czy historyzujących – *Záře nad Slovanstvem nebo Václav a Boleslav. Vyobrazení z dávnověkosti vlastenecké*. Powieść tę o początkach chrystianizmu w Czechach i bratobójstwie popełnionym przez Bolesława na św. Wacławie napisał w roku 1818 Bohumil Linda, uchodzący za jednego z autorów szybko wówczas zyskujących rozgłos europejski *Rękopisów*.

Powieść Lindy jest upostaciowaniem mitu historycznego, literackiego i językowego, jest też czeską odpowiedzią na impulsy płynące z dzieł Jeana-Jacques’a. Rousseau: jest próbą stworzenia konstrukcji idealnej, przedstawiającej złoty wiek ludzkości. Utwór Lindy zrywał zdecydowanie z gatunkiem romansu trywialnego, przeznaczonego dla obiegu ludowego, romansu o fabule oderwanej (na wzór dawnych „historii”) od konkretnego miejsca i czasu. *Záře* była pisana świadomie jako gatunek „wysoki”. Celem utworu było oddziaływanie estetyczne już w płaszczyźnie językowej. Wyrażna jest też w powieści idealizacja przestrzenna i czasowa. Cechą wyróżniającą dzieło *in minus* jest brak umiejętności opowiadania o zdarzeniach, brak kulturowanego stylu narracyjnego. Na pierwszy plan natomiast wybijają się opisy i dialogi. Fabuła nie jest jeszcze podporządkowana zasadom przyczynowości i wynikania, ale jest swobodnym zestawieniem motywów i epizodów. Dramatyzm osiąga autor dzięki kontrastowemu ich łączeniu. Ten typ powieści zrodził się w wyniku tęsknoty za wielką poezją, której brak w literaturze czeskiej dotkliwie wówczas odczuwano.

Zastosowany przez Lindę styl patetyczny niezmiennie osłabiał funkcje komunikacyjne języka. Odbiło się to fatalnie u naśladowców pisarza, np. w opublikowanym w roku 1824 utworze *Obět* pióra Věnceslava S. Novotnego. Choć autor starał się podążać śladami Lindy, nie osiągnął powodzenia literackiego. Utwór został potępiony zarówno przez krytykę, jak i przez zwykłych odbiorców jako niezrozumiały. Występujący w nim rozziw między językiem czytelnika i językiem twórcy był tu zbyt jaskrawy, zbyt wielki. Po tym doświadczeniu literatura czeska zarzuca na czas długi tę odmianę powieści historycznej, w której dominuje poetyzacja i stylizacja językowa zmierzająca ku przesadnej niezwykłości. Pisarze czescy stawali więc z kolei wobec konieczności stworzenia naturalnego stylu narracji oraz przesunięcia uwagi z języka – na sposób budowania autonomicznego świata przedstawionego. Tym razem po pomoc zwrócono się do powieści dla ludu, do romansu, na którego przekształcaniach ukonstytuowała się powieść z tajemnicą patriotyczną. Po wykorzystany przez Lindę patetyzm języka staroczeskiego sięgnie dopiero w okresie międzywojennym Vladislav Vančura w swej próbie stworzenia awangardowej prozy czeskiej, szczególnie w niedokończonym utworze historycznym *Obrazy z dějin národa českého*, pisanym w cza-

sie drugiej wojny światowej. Próbę tę ocenił wysoko Milan Kundera, nazywając pisarza „poetą obiektywnej epiki”.

*

Román s vlasteneckým tajemstvím¹³ (powieść z tajemnicą patriotyczną) – odmiana powieści historycznej, która powstała po niepowodzeniach czeskiej powieści-mitu. Wywodzi się z popularnego romansu trywialnego (jarmarcznego), w którym akcja opierała się na stopniowym wyjaśnianiu tajemnicy (najczęściej tajemnicy pochodzenia). Przeznaczony dla odbiorcy ludowego romans trywialny, w którym motorem akcji i powstawania dziwacznych sytuacji są pierwiastki irracjonalne (los, przypadek), na przełomie XVIII i XIX wieku zaczął być odbierany jako równy wymysłowi, kłamliwy. Wówczas bowiem nie zadowalała już odbiorcy tematyka awanturnicza oderwana od miejsca i czasu. I to właśnie w lokalizacji przestrzennej i temporalnej dokonał się przede wszystkim przełom.

Jednym z pierwszych utworów, w którym możemy owe przemiany obserwować jest pochodzący z 1792 roku utwór *České amazonky* pióra Prokopa Šedivego. Od tego utworu poczynszu dzikie i fantastyczne historie zaczynają dostawać oprawę historyczną, zyskują lokalizację przestrzenną i czasową. Czeska proza romansowa odrywa się od baśni romansowej i lokuje się w przestrzeni legendy. Wydarzenia zostają osadzone w konkretnych miejscach, przypisuje się je osobom, których istnienie mogą poświadczyć źródła historyczne (najczęściej wydarzenia i bohaterów czerpano z kroniki Hájka).

Włączanie elementów trywialnej literatury do formującej się powieści historycznej szczególnie nasiliło się w latach 30. i 40. XIX stulecia. Po odrzuceniu modelu Lindy (zob. *román-mythus*) droga do powieści historycznej biegła więc poprzez uszlachetnianie książek dla ludu. Uszlachetnianie owo dosięgło przede wszystkim fabuły romansowej, w której doszło do wyraźnego osłabienia czy wyciszenia napięć i ograniczenia rychłych, nieoczekiwanych zwrotów. Żywioł romansu wnikał jednak do powieści historycznej w formie idealizowania rozwiązań konfliktów społecznych poprzez wykorzystanie motywu utopijnej zgody „zamku” i „podzamcza”, a także poprzez wprowadzanie bohaterów – wzniosłych patriotów, rekrutujących się spośród kochających lud zbójców, szlachetnych katów, biedaków, Cyganów i innych typów ludzi wydziedziczonych, którzy zazwyczaj nie byli tymi, za kogo zrazu uchodzili. Tajemnicze pochodzenie bohatera, niezasłużone zdeklasowanie, obok motywów awanturniczych z całym arsenałem niezwykłych przygód, staje się jednym z najbardziej produktywnych wątków tej odmiany powieści historycznej, której cechą wyróżniającą był fakt, iż z założenia miała być gatunkiem narodowym.

Formująca się czeska powieść historyczna przejmując z romansu również wątek miłości między dwojgiem bohaterów, obfitujący zazwyczaj w przebierania, zamiany, pomyłki i rozpoznania. Obok tego wątku jednakże występuje i motyw nowy, motyw miłości narodu,

¹³ **Bibliografia:** F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, op. cit.; D. Hodrová, *Tvar románu v žánrové situaci národního obrození*, „Slavia” 1979, s. 214–222; V. Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, 1983; B. Dokoupil, *K typologii historického románu*, „Česká Literatura” 1979, 27, nr 4, s. 308–320; K. Kardyni-Pelikánová, *Dwa spojrzenia na powstanie listopadowe w literaturze czeskiej. (Na przykładzie Vincenca Furcha i Františka Jaroslava Kubička)*, [w:] *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturach obcych*, Warszawa 1986.

stylizowany na modłę miłości awanturniczej, pełnej przygód, wchłaniającej elementy romansu grozy, ale i elementy mocno akcentowanego sentymentalizmu.

Opisany wyżej nurt prozy historycznej otwiera Jan Jindřich Marek opowiadaniem *Konvalinky* (1824, 1828) oraz Václav Kliment Klicpera utworem *Točník*, powstałym w latach 20. XIX wieku. Kontynuacją tego typu twórczości jest dzieło Jana z Hvězdy (pseudonim J.J. Marka) – *Jarohněv z Hrádku* (1845), a także nowele J.K. Tyla – *Poslední Čech* (1844), utwór Karela Sabiny – *Synové světla* (1859), drukowany pod zmienionym tytułem *Na poušti* w 1863 roku, oraz Karoliny Světlej – *Zvonečková královna* (1872).

Miejscem akcji takiej powieści bywają ruiny zamku, tajemniczy dom, szpital dla umysłowo chorych. Bohaterem – patriota, ale patriota niezwykle: szaleniec, dziwak, pustelnik, opanowany przez manię prześladowczą – szaloną miłość do narodu. Sceneria więc i bohater przypominają polskie utwory, np. Seweryna Goszczyńskiego (*Król zamczyska*, 1842) czy twórczość Walerego Łozińskiego. W powieści czeskiej narodowe zabarwienie otrzymują i inne wątki: syna z nieprawego łoża, żebraka, sieroty. Narodowa jest także symbolika imion postaci.

Patriotyczno-słowiańska idylliczność i romansowa tajemniczość często koncentrują się w postaci harfiarki. Harfę – za badaczami „starożytności słowiańskich” (Šafařík) – uważano za mityczny instrument dawnych Słowian. Był to instrument sugerujący ambiwalentne odczytanie symboliczne: był elegijny i mistyczny, wzywający do walki, a jednocześnie cmentarny, zaś w ówczesnej rzeczywistości czeskiej – także karczemny (bo i tam przygrywały ubogie harfistki), co mogło być odbierane jako dno poniżenia również narodowego. Kobieta z harfą była z reguły postacią szaloną, tajemniczą. Pojawiała się w sytuacjach, w których romans grozy wprowadzał duchy przodków. Wokół niej unosił się opar dawnej, przebrzmiałej świetności.

Czeska powieść z tajemnicą patriotyczną rodziła się pod dość znacznym wpływem Waltera Scotta i Eugeniusza Sue, a bardziej może jeszcze pod wpływem niemieckiego romansu historycznego, zwłaszcza romansu tworzonego przez mieszkającego i działającego w Czechach Christiana Heinricha Spiessa, którego utwory w pierwszej połowie XIX wieku bywały przekładane na różne języki i którego Charles Nodier nazwał Homerem i Arystotelesem literatury frenetycznej. Można przypuszczać, że to właśnie obecność utworów obcych – tłumaczonych bądź przyswajanych przez bilingwalną społeczność czeską w oryginale – powodowała, iż świadomość teoretyczna czeskich pisarzy wyprzedzała ich możliwości twórcze, co widać np. w niedowładzie narracji rodzimych, czeskich utworów. Karel Sabina w artykule z 1858 roku zatytułowanym *Slovo o románu* postuluje konieczność wprowadzenia takiego modelu powieści, w którym obraz różnorodności życia łączyłby się z indywidualizacją charakterów, z wyrazistością sytuacji, z akcją pełną napięcia, z rzeczywistym, nie papierowym patriotyzmem postaci. Jednak w praktyce literackiej prozaików czeskich realizacja tych postulatów nie była łatwa. Bogactwo życia najczęściej sprowadzało się do kreślenia obrazków rodzajowych, niepowiązanych strukturalnie w jedną całość. Ale zarówno postulaty Sabiny, jak i owe obrazki rodzajowe potwierdzały przekonanie, że czeska powieść historyczna musi dążyć do nawiązania związków z rzeczywistością, zerwanych przez tzw. romans trywialny.

Na uwagę ze strony polskiej zasługuje fakt, iż według tego samego modelu powieści z tajemnicą patriotyczną opracowywano aktualizującą się w okresie powstania styczniowego tematykę polską. W 1864 roku wyszła w Pardubicach powieść o długim, zapowiadają-

cym szczegółowo treść tytułu *Varšava za hrůzného roku 1863 čili strašné výjevy z povstání hrdinných Poláků proti ukrutenství Rusů. Román z nejnovějších událostí v Polsku dle věrohodných zpráv*. Powieść wiązała pewne motywy zaczerpnięte z politycznych powieści powstańczych Józefa Ignacego Kraszewskiego ze skonwencjonalizowanym już wówczas modelem powieści patriotycznej o sensacyjnej akcji, awanturniczym wątku miłosnym, z charakterystycznymi postaciami demonicznego szpiega, patrioty-powstańca i miłującej ojczyznę dziewczyny, która na skutek nieszczęśliwych wydarzeń popada w szaleństwo.

Ciekawszą, choć również nawiązującą do modelu powieści z tajemnicą patriotyczną, jest powieść młodo zmarłego dziennikarza z Moraw – Františka Jaroslava Kubíčka, nosząca tytuł *Ušlechtilé duše*. Autor oznaczył ją gatunkowo w podtytułe jako „historický román”. Powieść wychodziła w odcinkach w piśmie „Moravská Orlice” w 1864 roku i nigdy nie została wydana w postaci książki. Kubíček, jak się wydaje, usiłował połączyć oba powstałe w Czechach modele powieści historycznej. Do powieści-mitu Lindy zdaje się nawiązywać tytułem, który – podobnie jak *Záře nad Slovanstvem* – jest poetyzującym sformulowaniem tematu, sugerującym treść ideową dzieła. Powieść, choć została wywołana wypadkami styczniowymi w Polsce, jest tematycznie poświęcona przygotowaniom do powstania listopadowego i późniejszemu przebiegowi walk polsko-rosyjskich. Jej protagonistami są zarówno postacie historyczne (Walerian Łukasiński, Joanna Grudzińska), jak i fikcyjne (tajemnicza, w Łukasińskim zakochana heroina Clemance Podstatská). Bohaterowie tytułowi – owi „szlachetni duchem” – przeżywają oprócz powikłań osobistych i wielkie sytuacje historyczne: stawiani są wobec konieczności wyboru między życiem wygodnym a wielką ofiarą patriotyczną i wyboru tego dokonują nieomylnie, optując za walką o wolność. Autor umiejętnie powiązał oba wątki – historyczny oraz losów osobistych owianych tajemnicą postaci fikcyjnych. Umiał także ukazać tło Warszawy spisków przedpowstaniowych. Narracja jest płynna, autor potrafi budować napięcie. Potrafi też posługiwać się funkcjonalnie zróżnicowaniem języka (np. świetnie oddana stylizacja na gwarę hanacką, którą posługuje się warszawski szynkarz, Morawianin z pochodzenia, świadomie przystępujący do powstania). *Ušlechtilé duše* Kubíčka można uznać za udaną próbę wzniesienia powieści z tajemnicą patriotyczną na wyższy poziom rozwoju gatunku, choć utwór ten został całkowicie zapomniany, do czego przyczynił się głównie upadek powstania styczniowego i śmierć młodego autora.

W toku dalszych przeobrażeń omawiany model powieści dał początek trzem czeskim podgatunkom prozaicznym: powieści społeczno-obyczajowej, romanettu oraz powieści symbolicznej z przełomu XIX i XX wieku.

*

Romanetto¹⁴ – (wg obecnej pisowni czeskiej: *romaneto*) czeski gatunek prozaiczny, opowieść pełna niezwykłości, fantastyki, grozy, zakończona puentą wyjaśniającą wszystko. Nazwę podkreślającą zarówno związek tego gatunku z powieścią (czes. *román*), jak i na-

¹⁴ **Bibliografia:** K. Krejčí, *Jakub Arbes*, Morawska Ostrava 1946; idem, *Dvoji konfrotace. Arbes a Kafka*, [w:] idem, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975; J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973; J. Janáčková, *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975; B. Dokoupil, *Vliv A. Poa na tvorbu Jakuba Arbesa*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity” 1976–1977, D 23–24; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977.

wiązująca swoją włoską proveniencją do wyraźnych w drugiej połowie XIX wieku prób „europeizacji” literatury czeskiej, stworzył Jan Neruda dla oznaczenia utworu Jakuba Arbesa *Svatý Xacერიus* (Święty Ksawery, 1872). Stworzony i uprawiany przez Arbesa (i jego następców po czasy najnowsze) gatunek był swoistą syntezą inspiracji romantycznych i realistycznych, zderzał fantazję z bystrym, analitycznym intelektem, łącząc określone rozwiązania powieści gotyckiej oraz przeznaczonej dla obiegu „niskiego” powieści sensacyjnej z realistycznym opisem i logiczną konstrukcją akcji wzorowanej na opowiadaniach Edgara Allana Poea, zaś pozytywistyczne dążenia do naukowego wyjaśniania świata czy pragnienie zamknięcia w utworze wyraźnych tendencji społecznych – z sentymentalizmem opowieści ludowych. *Romanetto* jest czeską modyfikacją opowieści z tajemnicą, tworem pośrednim między nowelą i powieścią społeczną. Z tą pierwszą łączy je funkcja motywu centralnego, z drugą – próba uchwycenia najistotniejszych problemów społeczno-politycznych swych czasów, podkreślanie konkretnej przestrzeni, przewaga partii refleksyjnych, modalność wypowiedzi narratora. Specyficzne dla *romanetta* napięcie autor uzyskiwał dzięki oscylacji między realnością a fantazją, rozumem a intuicją, konkretem a tajemnicą, których celem było objawienie czytelnikowi w świecie doskonale mu znanym – nieznanego. Logiczną konstrukcję pełnej napięcia całości osiąga *romanetto* dzięki wzajemnemu przenikaniu się epizodów, z których każdy wyjaśnia jakąś uprzednio sygnalizowaną tajemnicę, wikłając jednocześnie zagadkę główną, rozwiązywaną dopiero w zaskakującym zakończeniu. Rolę wspornika całości pełni przypominany wieloznacznymi napomknieniami, powracający motyw centralny, służący wprowadzaniu kolejnych perypetii aż po końcową puentę, przynosząca racjonalne wyjaśnienie rzekomo irracjonalnych zdarzeń. Akcja *romanetta* jest dramatyczna, pełna nieoczekiwanych, tajemniczych, ale dających się logicznie uzasadnić zwrotów.

Ważną rolę w strukturze omawianego gatunku odgrywa narrator osobowy, bezpośredni, pozbawiony wszechwiedzy, często stylizowany na narratora autorskiego z jego cechami biograficznymi. Narrator ten podkreśla proces opowiadania, włącza się uczuciowo do akcji, której dalszego przebiegu może się jedynie domyślać (stąd jego częste wątpliwości i rozmyślenia dotyczące postaci, przyczyn ich działania i otaczającego je świata). Występując w funkcji narratora i komentatora, daleki jest jednak od mentorstwa, przeciwnie wypowiedzi jego relatywizują rzeczywistość, spajając zamierzenia informacyjno-prezentujące z ekspresywno-impresywnymi. Tak komponowany opowiadacz, wytwarzający w dziele atmosferę poszukiwania, odgadywania tajemnicy hierarchizuje wydarzenia, usiłuje poznać skryte za faktami przyczyny, a jednocześnie zwiększa stawiane przez tekst wymagania wobec wyobraźni i intelektu czytelnika wirtualnego, od którego żąda się nie tylko samodzielnej rekonstrukcji kunsztownie gmatwującej się fabuły, ale i podjęcia na własny rachunek ocen postaci i w ogóle prezentowanego świata.

Czas w Arbesowskim *romanecie* ma dwojaką postać: z jednej strony mamy do czynienia z mocno nacechowanym czasem historycznym lat 1848–1868, czasem rewolucji i opozycyjnej walki o niezależność i czeską samodzielność narodową, z drugiej zaś z czasem fizycznym (przeważnie nocnym). Oba wpływają na obraz i charakter postaci oraz na odbiór ich działań przez narratora: pierwszy określa ich status polityczno-społeczny, drugi służy zarówno wzmacnianiu psychicznego napięcia, niepewności, jak i pewnej konturowości i tajemniczości działających osób. Linię czasową *romanetta* komplikuje jeszcze narrator, który przedstawiając zdarzenia w formie własnych wspomnień,

wprowadza asocjacyjne, alinearne przebiegi czasowe w epizodach, co zwiększa jeszcze ekspresję utworu.

Konstytutywne dla *romanetta* zderzenie niezwykłości z codziennością umożliwia ukaazywana w nim przestrzeń: jest nią Praga, jej uliczki, zaułki i świątynie. W tej znanej narratorowi i czytelnikowi przestrzeni poruszają się bohaterowie – ludzie z reguły biedni, niegodzący się jednak ze swą kondycją, usiłujący ją zmienić i ulegający niemożności przeprowadzenia tych zmian. Determinowane społecznie i geograficznie postaci rozwijają się wraz z fabułą od zwykłości ku niezwykłości aż patologicznej. Ten ich rozwój obserwowany jest przez opowiadacza, zajmującego wobec nich postawę empatyczną, oprawiającego zdarzenia w swą refleksję o czynie, który nie został dokonany, o przeszkodach i podstępach życia, pętających człowieka, o sile zła, tkwiącego w społeczeństwie i w człowieku.

Romanetto odznacza się jednolitością językową narracji i przytoczeń. Jest to język zintelektualizowany, wprowadzający słowa obce, cytaty, pojęcia abstrakcyjne i określenia fachowe, język posługujący się zdaniami rozwiniętymi, często używający imiesłowów (unikanych w czeskim języku potocznym). Za pomocą takiego języka narrator wiedzie czytelnika przez labirynt zagadkowych zdarzeń ku wyjaśnieniom, które demaskują wszystko, co wydawało się sprzeczne z racjonalnym pojmowaniem świata.

Po Arbesie usiłowali pisać *romanetta* inni twórcy (Karolina Světlá, Julius Zeyer). Wyraźny nawrót do tego gatunku obserwujemy w latach 20. XX stulecia (Ladislav Klíma, Karel Matěj Čapek-Chod) oraz na początku lat 40. (Jaroslav Havlíček). Bardziej jednak niż o kontynuacji gatunku można by tu mówić o próbie jego zderzenia z nowym sposobem widzenia, rozumienia i ukazywania świata, co też dać musiało odmienne efekty artystyczne.

Romanetto Arbesowskie, jak radzi omawiany gatunek nazywać Karel Krejčí, wyszło i poza opłotki rodzime, oddziałując na Franza Kafkę, jak udowodnił to tenże badacz, śledząc paralele w twórczości obu pisarzy (typ napięcia między obserwacją a sensem rzeczywistym obserwowanych zdarzeń, styl narracji – pozornie trzeźwy, referujący, sprawozdawczy, informujący o czymś niezrozumiałym, nie do pojęcia, co pozostaje w sprzeczności ze sposobem narracji, dalej system konstrukcji utworu, w którym wokół kręgu realnego, kontrolowanego rozumem, związanego u Arbesa z postacią narratora, u Kafki zaś z bohaterem, rysuje się krąg drugi, w którym dzieją się rzeczy rzekomo lub rzeczywiście wymykające się spod kontroli rozumu, nierealne); różnice natomiast dostrzega Krejčí w zachowaniu narratora Arbesowego, który przekracza barierę dzielącą go od postaci i wyjaśnia rzecz całą racjonalnie, i bohaterów Kafki, którzy ze strefy realnej przechodzą w strefę irrealną.

*

Sloupek¹⁵ (szpalta, łam, kolumnienka) – czeski gatunek dziennikarski uformowany w okresie międzywojennym w piśmie „Lidové noviny” jest krótką prozaiczną formą afabularną. Pismo to założone zostało w 1893 roku w Brnie; do kręgu członków redakcji i korespondentów pisma należeli znani pisarze: Karel Čapek, Eduard Bass, Karel Poláček, Edvard Valenta, Rudolf Těsnohlídek, Jiří Machen, Jan Drda, Václav Řezáč, ale i prezyden-

¹⁵ **Bibliografia:** D. Kšicová, „Stolpcy“ Karela Čapka, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, z. 2; H. Korecká, *Postavení a význam sloupků v kontextu Čapkovy tvorby*, „Česká Literatura” 1968, nr 4; J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973; tb [Jiřina Táborská], *Sloupek*, [w:] *Slovník literární teorie*, red. Štěpán Vlašín, Praha 1977.

ci Tomáš Garrigue Masaryk oraz Edvard Beneš. *Sloupek* drukowany bywa kursywą na pierwszej stronie (stąd inna, mniej wżyta nazwa gatunku: *kuržíva*) i jest spokrewniony genetycznie i gatunkowo z felietonem oraz z francuską krótką formą komentarza – *entre-filetem*. Do felietonu *sloupek* zbliża się swą lekkością ujęcia tematu, dowcipem, a także wspólnym obydwu gatunkom celem ludyczno-dydaktycznym. Z pozostałymi wymienionymi gatunkami łączy go aktualność podejmowanej problematyki, dążenie do skomentowania ważnych, bieżących problemów i tematów zaprzatających opinię publiczną.

W okresie początkowym *sloupek* ukazywał się nieregularnie, wahaniom ulegała również jego długość, a wyznaczniki gatunkowe miały wyłącznie formalny charakter. Były nimi: graficzne wyodrębnienie tekstu (kursywa) oraz stałe miejsce w piśmie (na pierwszej stronie w czwartej szpalcie. Zrazu cel *sloupka* był czysto pragmatyczny: chodziło o zważenie czytelnika, przyciąganie jego uwagi oraz o ożywienie pierwszej strony pisma dzięki wprowadzeniu odmiennego niż w pozostałych materiałach kroju czcionki. Autorstwo *sloupka* bywało zmienne, pierwszy taki utwór napisał Ladislav Klíma (1878–1928), po nim inni członkowie redakcji: Rudolf Těsnohlídek (1882–1924), Jaromír John (1882–1952), Eduard Bass (1888–1946), Karel Poláček (1892–1944). Cechę wysokiego artyzmu i nobilitację z gatunku dziennikarskiego na literacki forma owa otrzymała pod piórem Karela Čapka, który też stworzył jego żartobliwą definicję głoszącą, iż „*sloupek* to coś krótszego niż felieton, lecz dłuższego niż glosa, coś, co nie jest dość długie, by znudzić, ani dość nudne, by móc uchodzić za artykuł”.

Čapek zaczął pisać *sloupki* w 1921 roku i tworzył je do swej śmierci w grudniu 1938 roku. Pisarz jasno określał cel powołania do życia owego gatunku. Było nim obudzenie wśród czytelników demokratycznego zaciekawienia dla całej rzeczywistości, bez „intelektualnego nadymania się”, „bez kręcenia nosem nad zainteresowaniami ludzi kopiujących piłkę, hodujących kanarki, narzekających na rząd i pogodę czy tracących humor na widok cyfr budżetu narodowego”.

Sloupek Čapka, ściśle powiązany z rzeczywistością, wywodzący się z felietonu odznaczał się wielką różnorodnością tematyczną. Autor umiał zmieścić w tej krótkiej formie wspomnienie pośmiertne i dytyramb, komentarz i „minigawędę”, polemikę, oskarżenie i mowę obrończą, liryczną refleksję i anegdotę. Poszczególne egzemplarze gatunku są jednak monotematyczne, choć zdarzały się *sloupki* „sztukowane”, mające swój ciąg dalszy w kolejnym numerze pisma. Bywały i takie, dla których posłużyło za budulec kilka zwrotów idiomatycznych czy aforyzmów. Ważnym bowiem elementem w konstrukcji *sloupka* była pomysłowość obróbki tematu. Čapek powoływał się przy tym jako na swój wzór na pomysłowość dawnych kamieniarzy, z rzemieślniczym zamięłowaniem obrabiających z wielką inwencją każdy element inaczej, dla prostej radości z pracy.

Inną cechą konstytutywną *sloupka* jest wytworzenie specyficznej, ciężącej ku rozmowie sytuacji komunikacyjnej, osiąganey za pomocą takich zabiegów stylistycznych, jak częste zwracanie się do czytelników, operowanie pytaniami, używanie zaimka wskazującego w funkcji rodzajnika, dążenie do zrozumiałości wypowiedzi, stylizowanie autora, narratora i komentatora w jednej osobie na uczestnika rozmowy, którego tok myślenia i poglądy bliskie są szerokiemu kręgowi odbiorców. Wytworzona tak przez Čapka w *sloupku* sytuacja komunikacyjna pociągała za sobą stylizacje wypowiedzi na język potoczny, niestroniący od słownictwa obszarów peryferyjnych. Stylizacji tej służyło też słownictwo ekspresyjne, nacechowane emocjonalnie (częste deminutywa), zdania ciężące ku gnomiczności,

gromadzenie synonimów w długie szeregi litanijne, wykorzystywanie dowcipu słownego oraz komizmu płynącego z niewspółmierności i kontrastu między treścią słowa i kontekstem, w jakim zostało ono użyte.

Sloupek stał się dla Čapka gatunkiem, w którym najczęściej reagował na najrozmaitsze przejawy rzeczywistości. Autor dążył w nim do nawiązywania przyjaznego porozumienia z czytelnikiem, porozumienia, którego celem nie było jednak schlebienie niskim gustom. Przeciwnie. Dzięki specyficznej budowie utworu, zręcznemu przechodzeniu od szczegółu do uogólnienia pisarz starał się wzbudzić w odbiorcy pragnienie pozytywnej aktywności, wywołać poczucie odpowiedzialności obywatelskiej. Wprowadzając do *sloupka* technikę „podwójnego” widzenia rzeczywistości, dowcipnie obalał utarte, potocznie przyjęte prawdy, zwracał uwagę czytelnika na ambiwalencję słów, rzeczy, zjawisk.

*

Soudníčka¹⁶ – czeska odmiana felietonu na temat rozpraw sądowych, krótka forma publicystyczna. Rozwinęła się z krótkich sprawozdań sądowych, zachowując specyfikę literatury faktu (operowanie konkretnym zdarzeniem, którego miejsce, czas i osoby są znane w realnym świecie) wraz z jej dążeniem do oddziaływań wychowawczych na czytelników. Mentorskie tendencje *soudníčci*, przejawiające się zwłaszcza w ostrym potępieniu oskarżonego, były szczególnie wyraźne w okresie kształtowania się gatunku pod koniec XIX i na początku lat 50. XX wieku. Traktowanie referowanego wydarzenia jako negatywnego wzorca zbliżało *soudníčkę* do *egzemplum*.

Za pierwszych twórców omawianego gatunku w literaturze czeskiej uchodzą: Jan Neruda (1834–1891), Jakub Arbes (1840–1914) oraz Ignát Hermann (1854–1935). Wyraźny kształt artystyczny *soudníčka* otrzymała pod piórem Rudolfa Těsnohlídka (1882–1928). Tworzona w okresie międzywojennym *soudníčka* zrzucała się często ambicji dydaktycznych, a właściwa jej konfrontacja postępowania w imię racji indywidualnych (reprezentowanych przez oskarżonego) z instytucją sądu i jej normatywnością służyła wyrażaniu relatywizmu poznawczego, podkreślaniu wieloznaczności życia i działania ludzkiego, subiektywne zaś motywacje czynu, nierzadko przedstawiane z dużą dozą sympatii dla oskarżonego, zderzały się w niej z zimną normą reprezentowaną przez instytucję, a zmieniającą różnie umotywowany czyn w podlegające karze przestępstwo. W rezultacie *soudníčka* przekształciła się ze sprawozdania w małą formę epiczną. Krótkość utworu (wynikająca z faktu przeznaczenia go dla pisma codziennego) stała się zarazem jego składnikiem konstytutywnym. Ona też odróżnia *soudníčkę* od powieści, noweli czy opowiadania o tematyce kryminalnej, sensacyjnej i psychologicznej.

Soudníčka stała się historią o oskarżonym i jego czynie oraz o ocenie tegoż czynu dokonanej przez wyznaczoną po temu instytucję – sąd. Zarówno wyraźnie scharakteryzowany oskarżony, jak i sąd są stronami konfliktu, konfrontacji i napięcia właściwych *soudníčce*. W podejściu do oskarżonego autor-narrator zajmuje stanowisko pośrednie między sędzią a obrońcą, skłaniając się raczej ku temu drugiemu. Oceny charakteru i działania

¹⁶ **Bibliografia:** J. Janáčková, *Uvažování nad 141 soudníčkami*, „Česká Literatura” 1969, nr 5; *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977; A. Hájková, *Konrádovy soudníčky z dvacátých let*, [w:] eadem, *Nejen o humoru*, Praha 1984.

oskarżonego dokonuje się tu na trzech poziomach: poprzez interpretacje samego winowajcy, poprzez wyrok sądowy oraz – ponad tym – poprzez ocenę opowiadacza. Dzięki stylistycznemu i językowemu rozróżnieniu tych poziomów powstaje tekst pełen kontrastów. Indywidualizacja języka oskarżonego służy charakterystyce psychologicznej, charakterologicznej, obyczajowej i środowiskowej człowieka popełniającego przestępstwo. Ostrą antytezą tego języka (w którym dochodzi do zderzeń rubaszości wypowiedzi potocznej z naiwną, bliską kiczowi poetyzacją) jest styl wyroku, równie obiektywnego, jak szablonowego. Styl ów podkreśla napięcie konfliktowe między żywym człowiekiem a odczłowieczoną instytucją, stojącą na straży abstrakcyjnych norm postępowania. Ponad obiema stronami zajmuje pozycję opowiadacz, przyjmujący często maskę sprawozdawcy-epika, który bawi się różnorodnością losów ludzkich, zestawianiem subiektywnych przyczyn, motywacji i skutków czynu z normą prawną. Zachowany dystans, a nawet swoista pobłażliwość narratora wobec opowiadanego wydarzenia przejawia się w humorze, z jakim często traktuje swą opowieść, bohaterów i czytelnika. Postawę ową przybiera już w tytułach, komicznie poetyzujących lub bagatelizujących przypadek, a także w metodzie sprowadzania złożonych konfliktów i żenujących układów do prostej, wziętej z życia sytuacji. Niektóre z tych rysów polskiemu odbiorcy przypominają bardzo poczytne swego czasu opowieści pana Piecyka czy Walerego Wątróbki, postaci stworzonych przez Wiecha – Stefana Wiecheckiego, opowieści pisane slangiem przedmieść przedwojennej Warszawy (*nota bene* krytykowane swego czasu za „zaśmiecanie” języka polskiego przez polonistów: Jana Błońskiego czy Zygmunta Lichniaka).

Narrator *soudnički* w ocenach swych odwołuje się nierzadko do poglądów powszechnych, do potocznego doświadczenia, operując przysłówiem i porzekadłem. Stwarza w ten sposób iluzję refleksji, właściwie pseudorefleksję, potwierdzającą wiedzę i przeświadczenie umysłów naiwnych, a jednocześnie wnoszącą pierwiastek humoru czytelny dla umysłów krytycznych. W *soudničce* dochodzi więc do przenikania się różnych warstw kulturowych, do nieustannej, wyzwalającej humor „migotliwości” przejawów kultury „wysokiej” (paralele historyczne, aluzje literackie) oraz mądrości ludowej (przysłowia i porzekadła) i naiwnego filozofowania. Epickość gatunku wspiera konstytutywna dla *soudnički* konfrontacja czasu przeszłego i teraźniejszego.

Do najwybitniejszych w literaturze czeskiej twórców gatunku należeli: wspomniany już Rudolf Těšnohlídek, František Němec (1902–1963) i Karel Poláček (1892–1944). Pierwszy z nich (piszący *soudnički* od 1908 roku) wzbogacił je o wyraźne napięcie dramatyczne. W jego *soudničkach* moralizujący dydaktyzm ustępuje miejsca ocenom psychologiczno-społecznym, pozwalającym na obnażanie korzeni zła, którymi często jest bieda. Pod piórem Těšnohlídky *soudnička*, ukazując konkretne wydarzenie w kontekście społecznym, stawała się dokumentem społeczno-obyczajowo-psychologicznym. Němec i Poláček posługując się obficie gwarą i slangiem oraz mową pozornie zależną, dążyli do typizacji społecznej i psychologicznej prezentowanych postaci, co znów prowokuje do porównań z twórczością Wiecha.

Dopisek

Nie prowadziłam badań w innych literaturach słowiańskich, nie mogłabym więc porównywać wymienionych, uznanych za „czeskie” gatunków z analogicznymi rosyjskimi, ukraińskimi czy południowosłowiańskimi. Badania takie wymagają pracy zespołowej w ramach Instytutów Słowiańskich. Porównanie z sytuacją polską wykazuje jednak pewną prawidłowość: wpływ podobnej sytuacji politycznej, historycznej czy społecznej na zmiany zachodzące w gatunkach, a także nurtach literackich (np. zmiana polskiego bohatera romantycznego po 1830 roku z bohatera (podmiotu) bajronicznego na bohatera (podmiot) „aktywnego” (określenie Edwarda Kasperskiego), usiłującego zmienić zastaną sytuację opresyjną. W wyraźnym związku z własną sytuacją historyczną pozostaje np. powstanie polskiego i czeskiego dramatu narodowego – tak od siebie wszakże odległych ideowo i artystycznie.

Bibliografia

- Baluch J., Gierowski P., *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016.
- Dokoupil B., *K typologii historického románu*, „Česká Literatura” 1979, 27, nr 4, s. 308–320.
- Dokoupil B., *Vliv A. Poa na tvorbu Jakuba Arbesa*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brneňské Unverzity” 1976–1977, D 23–24.
- Dvořák K., *František Ladislav Čelakovský*, [w:] *Dějiny české literatury*, II, *Literatura národního obrození*, red. F. Vodička, Praha 1960.
- Gawarecka A., *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012.
- Hájková A., *Konrádovy soudničky z dvacátých*, [w:] A. Hájková, *Nejen o humoru*, Praha 1984.
- Hodrová D., *Tvar románu v žánrové situaci národního obrození*, „Slavia” 1979, s. 214–222.
- Hrabák J., *Poetika*, Praha 1973.
- Jakobson R., *Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego*. „Maj” Karla Hynka Máchy, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4.
- Jakubec J., *Obrany jazyka českého*, [w:] J. Hanuš, J. Jakubec, J. Máchal, J., *Literatura česká devatenáctého století*, díl I, Praha 1911, s. 315–344.
- Janáčková J., *Uvažování nad 141 soudničkami*, „Česká Literatura” 1969, nr 5.
- Janáčková J., *Romaneto v české próze 19. století*, Praha 1975.
- Kardini-Pelikánová K., „Máj” Karela Hynka Máchy wobec polskiej powieści poetyckiej (*O rodowodzie genologicznym czeskiego poematu*), [pierwodruk w:] *Studia o literaturze i folklorze Słowian*, red. T. Dąbek-Wigrowa, J. Rapacka, J. Wierzbicki, K. Wrocławski, Warszawa 1991, s. 89–101, [przedruk w:] K. Kardini-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka, genologia, przekład*, Brno 2000, s. 100–110.
- Kardini-Pelikánová K., *Baśń dramatyczna i fantastyczny dramat antytotalityarny w polskiej i czeskiej literaturze przełomu wieków i okresie międzywojennym*, [w:] *Polonica I*, Brno 1999, s. 93–114.
- Kardini-Pelikánová K., *Červenoruská škola (Ziewonia)*, in: *Slovník literárních směrů a skupin*, Praha 1983.
- Kardini-Pelikánová K., *Dwa spojrzenia na powstanie listopadowe w literaturze czeskiej. (Na przykładzie Vincenca Furcha i Františka Jaroslava Kubička)*, [w:] *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturach obcych*, Warszawa 1986.

- Kardyni-Pelikánová K., *Hospodská historka jako gatunek i tworzywo literackie*, „Pamiętnik Słowiański” 1983, t. 33, [przedruk w:] K. Kardyni-Pelikánová, *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka, genologia, przekład*, Brno 2000.
- Kardyni-Pelikánová K., *Między mimetyzmem a szyfrem tajemnicy: czeskiego romanetka strategie narracyjne*, [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007.
- Kardyni-Pelikánová K., *Tyl J.K. (dramatické báchorky)*, „Tvorba” 1980, nr 36.
- Kasperski E., *Podmiot romantyczny. Konsekwencje literackie i filozoficzne*, [w:] *Romantyzm a romantismus. Metamorfózy a analogie romantismu v moderní polské a české literatuře*, red. V. Forková a K. Chamónikolas, Praha 2008.
- Klemensiewicz Z., *Miłośnictwo języka w dziejach polszczyzny*, [w:] Z. Klemensiewicz, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961.
- Kober M., *Das deutsche Märchendrama*, Frankfurt/M. 1925.
- Korecká H., *Postavení a význam sloupků v kontextu Čapkovy tvorby*, „Česká Literatura” 1968, nr 4.
- Krejčí K., *Dvoji konfrontace. Arbes a Kafka*, [w:] K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975.
- Krejčí K., *Jakub Arbes*, Moravská Ostrava 1946.
- Krejčí K., *Josef Jungmann a české obrození*, „Věstník ČSAV” 1973, r. 32, nr 5.
- Krejčí K., *Obrany českého jazyka ze stanoviska literárního druhu*, Acta Universitatis Carolinae – Philologica 2–3, Slavica Pragensia XII, Praha 1970, s. 81–87.
- Kšicová D., „Stołpcy” Karela Čapka, „Zagadnienia rodzajów Literackich” 1960, z. 2.
- Kundera M., *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961.
- Maciołek M., *Tożsamość narodu Czechów w świetle piśmiennictwa czeskiego do XVIII wieku*, Wrocław 2012.
- Macura V., *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Obrońcy języka polskiego. Wiek XV–XVIII*, opr. W. Taszycki, Kraków 1953, BN.
- Otwinowska B., Pszczołowska L., Puzynina, J., *Walka o język w życiu i literaturze staropolskiej*, Warszawa 1955.
- Pospíšil I., Pavelka J., *Slovník směrů, skupin a manifestů*, Brno 1993.
- Sgallová K., *Český deklamovační verš v obrozené literatuře*, Praha 1967.
- Skwarczyńska S., *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] S. Skwarczyńska, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 167–181, [wcześniejsza wersja francuska:] „ZRL” 1966, t. VIII, z. 2, [wcześniejsza wersja polska w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, 1967, s. 145–164.
- Skwarczyńska S., *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w:] *Juliusz Słowacki w stu pięćdziesięciolecie urodzin*, Warszawa 1959.
- Skwarczyńska S., *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego (Le Rêve Emila Zoli, La Jalousie Alaina Robbe-Gilleta)*, [w:] S. Skwarczyńska, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 252–274.
- Slovník českých spisovatelů*, Praha 1964.
- Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977, 1984.
- Slovník folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965.
- Slovník rodzajů i gatunků literackých*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Slovník terminů literackých*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988.
- Stefanowska Z., *O „Romantyczności”*, [w:] Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1955.
- Strejček F., *Deklamovánky a písně prvních českých besed*, Praha 1924.

- Szykowski M., *Polská účast v českém národním obrození*, t. I, Praha 1935).
- Štěpán L., *Hledání tvaru. Vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*, Brno 2003.
- Štěpánek V., *Josef Kajetán Tyl*, [w:] *Dějiny české literatury*, II, Praha 1960.
- tb [Jiřina Táborská], *Sloupek*, [w:] *Slovník literární teorie*, red. Š. Vlašín, Praha 1977.
- Villey P., *Les sources italiennes de la „Défense et illustration de la langue française” de Joachim Du Bellay*, Paris 1908.
- Vodička F., *Cesty a cíle obrozenské literatury*, Praha 1959.
- Vodička F., *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha 1948.
- Weigant P., *A study of Schiller's essay „Über naive und sentimentalische Dichtung” and a consideration of its influence in the 20. Century*, New York 1952.
- Wieczorkiewicz B., *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Warszawa 1974.
- Winczer P., *Literatúra v hladani čitateľ'a (20 roky: Karel Čapek, Il'ja Erenburg)*, Bratislava 2013.

KRYSTYNA KARDYNI-PELIKANOVÁ

Identity in Czech literary genres: national, territorial, cultural or historical?

Summary

The work Identity in Czech literary genres: national, territorial, cultural or historical? is an attempt at providing an answer to the title question by describing the conditions in which the characteristic features of Czech literary genres emerged and were amplified during the Czech national revival in the first half of the 19th century.

Keywords: Czech literature, Czech literary genres from the national revival (the first half of the 19th century).

